CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



MADRID 387

SEPTIEMBRE 1982

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M. 3875/1958

ISSN: 0011-250 X

387

Dirección, Administración y Secretaría:

Instituto de Cooperación Iberoamericana

Avda. de los Reyes Católicos, 4

(Ciudad Universitaria)

Teléfono 244 06 00

MADRID

NUMERO 387 (SEPTIEMBRE 1982)

Págs.

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

SOBRE EL ESTADO-NACION LATINOAMERICANO

I

América Latina, nacida como reflejo de una constituyente orgánica (la fe) de la cultura occidental, aún bajo el aspecto institucional ofrece elementos de diferenciación y de comparación con la «otra» América, la América anglosajona. Su identidad es el resultado de una correlación-distinción de factores (culturales) en que se hace patente el largo, tormentoso debate sobre el hombre moderno, el hombre de la razón y de la experiencia que anhela reevaluar la realidad en la cual actúa y de la cual aspira a conocer más exactamente las dimensiones, con el intento de acrecer su potencial creativo y dispositivo. América constituye desde luego en su conjunto la escena sobre la cual son representados, ampliados, los criterios de evaluación de la realidad —a partir de la Edad de los descubrimientos y del fervor humanístico-renacentista— del *homo technologicus* y laico, que, sin embargo, no puede prescindir de la herencia de la tradición religiosa. Debido a su receptividad, América llega a ser el teatro de ensayo de las relaciones existentes entre el individuo y la autoridad, entre los sujetos y el poder, entre la legitimidad del regidor y el asenso cuando más, cuando menos, libremente expresado por los miembros de las comunidades políticas y sociales.

La Reforma protestante [1] se inserta en el tejido conjuntivo de Europa, que se desliza de la concepción unitaria y jerárquica del mundo medieval, para iniciar un movimiento de disolución-reorganización, que se funda sobre la recuperación de algunos «valores», como serían las costumbres, los idiomas, las manifestaciones artísticas propias de cada realidad nacional. El rechazo, por parte de las comunidades políticas, a aceptar cualquier forma de mediación —sobre todo la eclesiástica con Dios— impone el problema de organizar nuevamente el sistema de participación según unos principios evidentes: la lucha contra el dogma se torna en dogma, cuyo punto final serán la revolución científica (que fomenta el carácter expansivo de la cultura y, por tanto,

[1] La Riforma protestante.

también la conquista del Nuevo Mundo), el carácter mundano de las hazañas humanas y el interés económico como acicate de la acción y del conocimiento. El sistema unitario, fundado sobre un orden jerárquico que culmina con la idea de Dios, se quiebra en una multiciplicidad de subsistemas que se enlazan entre sí gracias a una unidad de atracción que coincide con el centro de gravedad del hombre.

La Europa de la Reforma difiere de la Europa antirreformista siguiendo dos líneas de tendencia que envuelven menos el principio de la mediación. La España de la Conquista, vinculada (diríamos más bien inspirada) a la concepción tradicional de la autoridad, realiza sus aventuras oceánicas y la ocupación de las nuevas tierras en manera omnicomprensiva: es decir, quiere considerar su hazaña como una misión. Prescindiendo de las deformaciones que sufre su iniciativa en un contexto desconocido y además empapado por esa atmósfera sidérea de las regiones del cosmo (como bajo algunos aspectos nos aparecen aún hoy día las culturas precolombinas, ricas de recursos, más carentes de esos frenos inhibitorios con que se identifica —ideológicamente ampliado— el modelo ibérico comportamental), el conquistador no es impulsado en su acción por una *vis* polémica contra la realidad, contra la naturaleza ignota. Su impulso de depredación no dimana de un rechazo que se opone a todo lo que le es extraño: el conquistador intenta acaparar el máximo de provechos (imponiendo tributos y explotando en la encomienda el trabajo de los indios y luego de todos los que pueden representar una fuerza-trabajo); sin embargo, no se sustrae al deber que le impondría asimilar y no sujetar lo «diferente». En efecto, aunque a menudo no se conforme con las normas de conducta implícitas en las amonestaciones de Las Casas, de Vives, de Suárez, en general rehúye cada forma de racismo y de explotación discriminadora. La defensa de la cultura autóctona del indio indefenso, la elaboración de la doctrina del derecho a la existencia y a la participación (bien que virtual) en beneficio de la cultura cristiana occidental son las premisas del jusnaturalismo, de una tendencia del pensamiento inspirada en las ideologías positivistas de los países reformados: la referencia a la tendencia de la naturaleza a «recomendar» a los hombres el sentimiento recíproco de su dignidad influye sobre la elaboración de las sucesivas teorías internacionales (libertad de los mares), que a su vez se conforman de acuerdo con la libertad del comercio y de los intercambios que el *homo oeconomicus* emprende en el área anglosajona.

Sin olvidar las diferencias histórico-temporales en que se realizan las dos conquistas de las Américas y teniendo en cuenta las peculiaridades culturales de los pueblos que las realizan, los resultados al nivel ideológico-institucional se configuran como dos términos de compara-

ción en cuanto, de un lado (la conquista ibérica), el hombre representa todavía un dato inequívoco de sacralidad, mientras del otro el hombre es un ente propedéutico no solamente político, mas también antropológico.

La Inglaterra de los puritanos es la heredera de grandes luchas interiores, que unen en una cerrada relación conflictiva los poderes del Estado, las creencias religiosas y los intereses económicos de los grupos emergentes, es decir, los de la burguesía occidental, que nunca tendrá una contrapartida en el área latinoamericana y que nace bajo la enseña de la nivelación. Los peregrinos que llegan a la América del Norte quieren realizar la utopía, transformar la naturaleza y asimilar a las fuerzas oscuras que se oponen a ser sujetas por el hombre también las comunidades humanas tenazmente arraigadas a sus estructuras y a sus ritos tribales. América, como nuevo continente mental, se presenta como una inmensa escena inédita frente al trabajo y a la aventura del hombre, quien reconstituye los vínculos familiares en el microcosmo del *ranch*. El poder se asienta sobre el principio de explotación y no sobre el de posesión: quien se instala en las tierras baldías y las transforma en verdegales adquiere para sí no solamente el derecho sobre esas tierras, sino también el de reglamentar la existencia de la comunidad. El poder representa el éxito logrado en la lucha con la naturaleza. La realidad sintetiza desde luego la obra del hombre, el mercado y el tribunal de sus iniciativas y de sus ideas. La supervivencia económica —elaboración de la doctrina liberal— es la premisa del desarrollo de la humanidad. La ideología del progreso así como por un lado es una garantía acerca de los resultados de la actividad empresarial, por el otro refleja la teoría de la selección natural: Charles Darwin, en efecto, irá también a América Latina en la época del tirano Rosas, es decir, en los tiempos del positivismo más inhumano y exasperado, cuando el pobre indio tiene que optar rápidamente por la civilización o la barbarie. Los Estados Unidos experimentan las consecuencias del criterio mental que induce a los colonos de Inglaterra a no rendirse a la rudeza del ambiente y a no dejarse tampoco sugestionar por éste. A la ciudad de tipo ibérico ellos contraoponen los centros energéticos y difusionales que engendrarán esos gigantescos aglomerados urbanos propios de las megalópolis. A la violencia ibérica institucional, fomentada por el temor de lo ignoto, se contrapone otro tipo de violencia privativa del mundo anglosajón, que es posible juzgar tan sólo en sus efectos exteriores conforme al impulso de defensa de los intereses que se han ido constituyendo en una situación social orgiástica.

La América anglosajona se deja atrás —sin temor a sus resultados— la Revolución inglesa, que pide la abolición de la monarquía, la

confiscación de los bienes nobiliarios y eclesiásticos, la abolición de la Cámara de los Lores y de todas las antiguas instituciones administrativas y legales. La copiosa literatura sobre todos los temas que son objeto de análisis a fines de una cabal renovación nacional (de la conducta individual al carácter constitutivo de la familia, de la Iglesia y del Estado) bosqueja una visión cíclica de los eventos sociales que se concluyen en un retorno a una mítica edad del oro. «Los puritanos de todos los matices —escribe Lawrence Stone— buscaban el retorno hacia lo que creían había sido el estado de la primitiva Iglesia cristiana de los primeros Padres de la Iglesia, antes de que ésta fuera desfigurada y corrompida por ulteriores adiciones pecaminosas. Los juristas intentaban volver a lo que creían haber sido la situación en el Medievo —¿acaso no les aseguraba justicia mayor sir Edward Coke, en gruesos volúmenes de gran erudición, que tal era la verdad histórica?— cuando reyes, burócratas y tribunales eclesiásticos estaban guiados y controlados por las opiniones de los juristas y por las convenciones del Derecho común (Common Law)» [2]. La teoría del Yugo Normando —según la cual desde 1066 los anglosajones vivieron como libres ciudadanos bajo un gobierno autónomo y con instituciones representativas hasta la conquista normanda— en el decenio 1630-1640 fue adoptada por los terratenientes contra la Corona y a fines del decenio 1640 por los Niveladores contra los terratenientes. «Es absolutamente cierto que la *gentry* rural y la nobleza que se reunieron en 1640 en Westminster eran reformadoras y no revolucionarias. No tenían intención de alterar la estructura social, y aunque deseaban llevar a cabo cambios de gran alcance en los órganos esenciales de la Iglesia y del Estado, estaban muy lejos de pretender derribar ninguna institución» [3]. La idea de una democracia participativa es una exigencia que se manifiesta en las congregaciones puritanas más radicales. El rechazo del derecho divino de los reyes tiene partidarios entre la nobleza, los caballeros y los conservadores. La laicización del Estado, que en la teoría pactual de Th. Hobbes (y más tarde en la voluntad general de Jean Jacques Rousseau) encuentra el favor de quienes, según la filosofía de la experiencia de Francisco Bacon, quieren atenerse, por así decir, a los datos más escabrosos y evidentes de la existencia. La concepción del pacto, conexionada con la enajenación de algunos derechos formales, representa un ancla de salvación en medio de esa realidad magmática y conflictiva que el mercado —como reflejo de la demanda y de la oferta— va bosquejando.

La revolución inglesa opera una división entre la *gentry* de men-

[2] Lawrence Stone: «La Revolución inglesa», en AA. VV.: *Revoluciones y rebeliones de la Europa moderna*, Alianza Universidad, Madrid, 1975², pág. 71.

[3] *Ibidem*, pág. 72.

talidad empresarial, partidaria del parlamentarismo, de un lado, y la *gentry* con tendencia paternalista, económicamente basada sobre la renta inmobiliaria, partidaria de la monarquía, del otro: una división aproximada a nivel ideológico y más evidente en su aspecto geográfico (el Sur y el Este son más progresistas, mientras que el Norte y el Oeste son más conservadores); sin embargo, pone de relieve el problema religioso y el problema urbano como manifestación de la dicotomía feudalismo-burguesía. El fenómeno es evidenciado por la tendencia, de un lado, a la solidaridad de los campesinos y de los grupos intermedios de las ciudades y de las áreas industriales, que sostienen al Parlamento, y, del otro lado, aunque de manera más blanda, la de los nobles y de la oligarquía mercantilista en sostener al rey. La erosión de la riqueza terrera en favor de la economía monetaria, que transforma al rico señor feudal en un emprendedor, ocasiona no solamente la aparición de nuevos grupos sociales, sino también una nueva definición de los límites y de las tareas de las autoridades institucionales. Al lado del principio centralizador de la Edad Media surge la idea de un particularismo que suscita nuevas energías y atribuye más importancia a la participación pública en la vida del país. El escepticismo, como crítica a los viejos principios, encuentra un remedio en una excesiva confianza en la ciencia. Aunque sobre un plan práctico la revolución no tenga éxito, a nivel ideológico ella fomenta la elaboración doctrinaria promovida por John Locke y se apuntará en particular sobre la tolerancia religiosa, la limitación del poder ejecutivo, la libertad personal y la movilización social: temas, éstos, que se evidencian en la Revolución americana y en el planteamiento conceptual de la declaración de independencia y de los poderes otorgados a los varios órganos del Estado (primeramente al presidente de los Estados Unidos, que encubre, bajo la aspiración a la continuidad de sus funciones, la figura del tutor —el rey—, de antigua memoria y aspecto). El pueblo es destinado a asumir, en efecto, en el contexto cultural anglosajón una importancia que parece igualmente asumir en el contexto ibérico. La única diferencia se encontrará en la figura del regidor, que en los Estados Unidos será nombrado por elección universal, mientras que en los Estados latinoamericanos será elegido según una fórmula sectorial y humoral. En el hemisferio de la razón dominará una especie de ímpetu popular que afianzará y legitimará todas las manifestaciones más paradójicas de participación, mientras que en el hemisferio de la pasión se intentará racionalizar (piénsese en el tomismo académico) todas las opciones encaminadas a la consecución de una paz social que no es necesariamente la consecuencia de una justicia distributiva y no comprueba la eficacia de los mecanismos que deberían actuarla.

La limitación de la soberanía se halla, según Locke, en los derechos naturales (derecho a la vida, a la libertad, a la propiedad), que pertenecen a todos los hombres. «Las ideas —dice R. M. S. Crossman— con las cuales Locke construyó el sistema de gobierno civil iban a inspirar no sólo al liberalismo inglés, sino también al norteamericano. Hasta los liberales del Continente, que tomaron mucho prestado sin preguntar acerca de su posible posibilidad de aplicación, pagando muy caro en consecuencia, le son deudores en gran parte de su ideario» [4]. El terrateniente asegura, según Locke, el funcionamiento del Estado porque respeta las posibilidades que el ciudadano tiene de sacar algunas ventajas: de aquí la referencia a Robespierre y a los teóricos de la *élite* política, a los reflejos revolucionarios y a los metapolíticos, que se encuentran en el *Ensayo sobre el gobierno civil,* una obra que refleja el primado de la acción económica sobre cualquier otra actividad considerada compromisoria. El racionalismo ético y tolerante de Locke tiende a librar las opciones individuales, los hechos emotivos y particulares de la injerencia del Estado. Sin embargo, Locke no se plantea el problema de la diferencia entre institución representativa y democracia, entre *Rechstaat* (Estado de derecho) y gobierno popular; no llega a ver en perspectiva la aparición de las masas, que no se contentan con expresarse a través de la intermediación de grupos (oligárquicos) representativos de la actividad, de la avisada administración de sus propios recursos económicos, de sus propios intereses sectoriales. El error en que incurre Locke, y sobre el cual reflexionan los exegetas americanos de su pensamiento, es relativo al contexto social en transformación que todavía no se ha transformado según las líneas de tendencia de claro origen institucional.

La situación americana, a principios de la revolución, adolece de una dicotomía que es difícil evitar debido a su origen religioso y cultural: frente a la Nueva Inglaterra, preeminentemente puritana, está la Virginia oficialmente anglicana y aristocrática, mientras que en ambas regiones la población proviene de los sectores más humildes de la burguesía británica. Las rígidas estructuras creadas por los terratenientes y los mercaderes no tienen en cuenta la presencia de una aristocracia feudal, sino de una frontera siempre abierta y de una exigencia muy difundida de tolerancia religiosa con tal que ésta no atente al carácter laico del Estado, a la soberanía del Estado, carente de cualquier atributo teológico. «La creencia en la virtud de una Constitución escrita en la que se establecía, de una vez y para siempre, los derechos del hombre se convirtió en la fe indiscutible del pensamiento progre-

[4] R. H. S. CROSSMAN: *Biografía del Estado moderno,* Fondo de Cultura Económica, México, 1977, pág. 88.

sista en todo el mundo occidental. Inglaterra había cedido su lugar a Norteamérica como el hogar de la razón y de la libertad moderada» [5].

También en la América Latina del siglo XVIII las obras de Montesquieu, Voltaire y Rousseau suscitan grandes entusiasmos y preparan las revoluciones de independencia. A la enseña de teorías de molde francés, es decir, concebidas para una situación jerárquica pero diferente de la jerárquica y burócrata-administrativa vigente en las capitales ibéricas, comienza un período de gran trastorno, cuyos protagonistas son, de un lado, los criollos, los mestizos y los indios, y, del otro, los *peninsulares,* los representantes del poder metropolitano. Ese gran conjunto de intereses, representado por el hombre entre dos corazones —como diría el Inca Garcilaso, en el cual se inspirará más tarde José Vasconcelos, autor de la *Raza cósmica*—, logra un arreglo en unos ordenamientos jurídicos que siguen las huellas de la «modernidad» occidental y provocan una honda movilización social en el interior de toda el área latinoamericana. La Revolución francesa, la epopeya napoleónica, la definitiva debilitación de la monarquía española de Fernando VII y la vocación continental de grandes masas humanas que anhelan participar con pleno derecho en la cultura occidental con sus propias peculiaridades, constituyen el escenario sobre el cual actúan los próceres de la independencia y los constitucionalistas latinoamericanos. El monolitismo ibérico experimenta en su interior el choque del terremoto de la Reforma desde los tiempos de Erasmo (como se demuestra en la obra, ya clásica, de Marcel Bataillon, *Erasmo y España),* el de los heterodoxos (que anhelan realizar en el interior de la Iglesia y tomando inspiración del misticismo de San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Avila esa reforma que en Alemania ha estallado en forma de rebelión y de herejía) y, en fin, durante el siglo de las luces, el de los cientistas y de los positivistas. La catarsis de un resuelto criticismo, como la llama Hubert Herring [6], socava las bases del poder tradicional, que en el área latinoamericana ocasiona injusticias y explotaciones. Las primeras sublevaciones autonomistas de México en 1809 y 1810 tienen como protagonistas dos religiosos: Miguel Hidalgo y Castilla y José María Morales, quienes proclaman el fin de la esclavitud, la dignidad del hombre, la lucha contra el mal gobierno y la constitución de un Congreso compuesto por representantes de todos los centros mayores y menores y cuya tarea es la de favorecer el trabajo, fomentar la producción agrícola y la creación de industrias, con el intento de hacer gozar a todos los habitantes de los beneficios que «el soberano autor

---

[5] *Ibidem,* pág. 115.
[6] HUBERT HERRING: *Storia dell'America Latina,* Rizzoli, Milano, 1971, pág. 332.

de la naturaleza ha volcado sobre este extenso continente» [7]. Tras la lucha por la independencia mexicana sigue la de Sudamérica septentrional, guiada por Simón Bolívar, y, sucesivamente, las luchas en la Sudamérica meridional, capitaneadas por José de San Martín [8].

La conciencia de la relatividad del hombre occidental permite a los pueblos latinoamericanos reivindicar sus propios derechos como manifestaciones concretas de un paradigma operante en las diversidades y en las semejanzas en todas las realidades históricas. «El hombre occidental —afirma Leopoldo Zea—, al tomar conciencia de la limitación, por concreción, de su humanidad y de la limitación de sus puntos de vista, por igualmente concretos, va tomando también conciencia de la existencia de otros puntos de vista, de otras expresiones de lo humano que, en su conjunto, muestran lo humano por excelencia, al hombre sin más» [8]. Una tendencia a la laización de aquel espíritu hegeliano y de esa voluntad unitaria en la cual se ha en cierta manera transvasado la doctrina de la predestinación del puritanismo en el que se inspirará, más tarde, la teoría del destino manifiesto de los Estados Unidos.

Acosada por los acontecimientos, América Latina intenta modernizar su actitud cultural, conformándose a esas ficciones conceptuales que han provocado hondas conmociones institucionales en Europa y en el área anglosajona del Nuevo Mundo: ficciones en virtud de las cuales el progreso económico y social se ha realizado en sus formas más evidentes y corre el riesgo de comprometer otras áreas del planeta —antes que toda el área latinoamericana— que no han tenido la experiencia mercantilista y liberal más tan sólo experiencias reflejas de sociedades jerarquizadas en manera hipertrófica. La tendencia ideológica, que se manifiesta en los políticos latinoamericanos con el ardor de los neófitos, refleja las consecuencias del planteamiento mental moderno y mundano y los dirige hacia la subversión de cualquier condicionamiento arraigado para promover la liberación del individuo en los umbrales del mundo contemporáneo. Las cartas constitucionales reflejan esta exigencia —violada pero no renegada por las frecuentes anomalías gubernamentales, caracterizadas por la costumbre desacreditada del golpe de Estado— que implica el abandono de las referencias dogmáticas como serían, precisamente, el plan inescrutable de la historia y la hazaña humana como destino. El conflicto entre la cultura latinoamericana —rápidamente puesta al día gracias a la acción renovadora de los intelectuales europeizantes (es decir, afrancesados)— y la cultura anglosajona desemboca en un sinergismo dramático: lo arcaico, lo dogmático in-

---

[7] Citado en LUCAS ALAMÁN: *Histoire de México*, Victoriano Agueros y Comp., México, 1883, volumen II, ap. doc. 8.

[8] LEOPOLDO ZEA: *Dialéctica de la conciencia americana*, Alianza Editorial mexicana, México, 1976, página 35.

vade las proposiciones aseverativas de la política norteamericana que, por dictado constitucional, persigue la felicidad de los hombres; lo moderno, lo subjetivo se sedimenta en los textos fundamentales de los reformadores latinoamericanos, que al necesarismo económico quieren anteponer el humanismo creativo.

En otras palabras, en la cultura política estadounidense se inserta un filón de fideísmo occidental —que luego sustentará el mito de la máquina—, mientras que el individualismo y el pluralismo se trasladarán, por así decir, al patrimonio político latinoamericano. Al contrario de lo que pasa en otras manifestaciones de nacionalismo, el nacionalismo latinoamericano asume aspectos defensivos y pasionales continentales, que originarán actitudes de subordinación como también de insubordinación, frente al predominio económico exterior (estadounidense), ideológicamente presentes en el marco del capitalismo y del socialismo contemporáneo. El dilema que atormenta a los primeros reformadores latinoamericanos —anarquía liberal o despotismo conservador o una solución intermedia entre los dos, más sutil y sofisticada— debe tener en cuenta también la realidad norteamericana, forjada sobre una autodisciplina y una autodeterminación, pudiendo desde luego disponer de una fuerza de atracción y de expansión que difícilmente ellos podrían lograr con las energías y en el ámbito en que deben actuar. Los grupos sociales que han creado el bienestar europeo y estadounidense —la burguesía— en la América Latina se transforman en una pseudoburguesía, o sea, una clase de mentalidad no muy diferente del criollismo y del peninsularismo que han dado una impronta a todo el período colonial. Las instituciones liberales, que han sido el modelo de los utopistas revolucionarios del siglo XIX, constituyen tan sólo esquemas, fantasmas, que hasta pueden suscitar esas oposiciones latentes que se cree haber dominado. «El progreso, del que hablarán a sus alumnos los educadores inspirados en el positivismo, pretendiendo hacer de ellos hombres prácticos, semejantes a los que originaron el progreso de Europa y los Estados Unidos, no será, a su vez, sino reflejo del progreso que iban alcanzado las nuevas potencias al expandirse sobre el mundo, incluyendo a la América Latina» [9]. La función de la pseudoburguesía latinoamericana, en el interior del mercado internacional dominado por las grandes potencias, es la de la intermediación, que favorece la explotación desde el exterior y al interior. El neo-colonialismo relacionado con el neo-conservatorismo latifundista se explica como debido a la incapacidad de los grupos sociales y a las violentas y aceleradas transformaciones tecnológicas: los grupos más preparados son generalmente los militares, que, en manera bastante extraña, en algunos países son las únicas fuerzas capaces de dirigir un mínimo

[9] *Ibidem*, pág. 67.

de modernización o de resolver (como pasará en Brasil, Argentina, Perú y Chile) los contrastes provocados por la introducción de factores propulsores del desarrollo en un marco sociocultural arcaico o arcaizante.

Según Alexis de Tocqueville, la constitución de los Estados Unidos es una de las más bellas construcciones de la inteligencia humana, mas, sin embargo, es estéril en manos ajenas. Lo mismo opina Simón Bolívar, quien considera la constitución como un documento de identidad nacional, pero también un instrumento, un medio con el cual un pueblo establece relaciones con otros pueblos que quieren alcanzar finalidades idénticas o diferentes. Mientras que, por lo que se refiere a los Estados Unidos, el problema de las fronteras —la llamada solución del Far West— es una cuestión territorial relacionada con la idea de unidad, en los países latinoamericanos el problema expansionista no existe en absoluto, y si se presenta como tal no es sino un falso problema; de hecho, la visión del conjunto nacional en dichos países queda siempre dentro del contexto de la realidad continental y, por tanto, en armonía con y equilibrada por el concurso de una serie de factores comunes. La teoría expansionista norteamericana, que se justifica con la doctrina de la «ausencia de poder», tiene una atenuante en la concepción de la ampliación del área de la libertad que, según dice Weinberg, tiene que ser realizada no solamente en favor del pueblo norteamericano, sino mediante los norteamericanos. La concepción anfictiónica de Bolívar se aplica a la vertiente opuesta: Bolívar aspira a transformar el fuero político en un *ágora*, en una asamblea de delegados de las diferentes provincias celosas de su autonomía y de su concepción social particular.

Aventura e ilegalidad se mezclan en la epopeya norteamericana de la conquista de nuevos espacios vitales; el interés del hombre latinoamericano arraiga en su amor por el territorio antes abandonado o menospreciado por los explotadores. El norteamericano es un hombre todavía en marcha que exalta la rudeza, la fuerza, la curiosidad («El dedo de Dios —dice Robert Winthrop— nunca apunta en dirección contraria a la extensión de la gloria de la República»); un hombre que anhela tomar asiento sobre la tierra, con la cual enlaza una red de anotaciones alusivas, de visiones surreales acerca de su destino y de la naturaleza de las cosas que lo rodean. Ni tampoco el mar —el mar latinoamericano cargado de tristes presagios para los pueblos precolombinos— constituye para los norteamericanos una frontera natural, un obstáculo que le impida conexionarse con regiones más o menos cercanas (las Antillas, el Caribe) o más o menos lejanas (Hawai y las Filipinas). La hegemonía norteamericana se presenta siempre como una forma de dominio y no como la exportación de una potencia económica y militar que sujeta, sino como respuesta a las instancias que le llegan del exte-

rior. «El despótico imperialismo europeo —dice Leopoldo Zea— había sido ya desalojado de diversos lugares; el continente de la libertad se encontraba no sólo protegido, asegurado, sino también dueño de bases desde las cuales podría tomar la ofensiva para ampliar su área o correr en ayuda de los pueblos, o al menos de los gobiernos que la solicitasen» [10].

Bolívar en su *Carta de Jamaica* (6 septiembre 1815) escribe que antes que todo desea «ver formarse en América las más gran nación del mundo, no por su extensión y sus riquezas, sino por su libertad y gloria» [11]. El ideal bolivariano de una gran comunidad de pueblos tiene su raíz en Iberoamérica: «Es una idea grandiosa —dice el Libertador— pretender hacer de todo el Nuevo Mundo una sola nación, con un solo vínculo que junte sus partes entre sí y con el todo, puesto que ellas tienen un solo origen, un solo idioma, costumbres comunes y común religión (...). Tener un solo gobierno que confedere los diversos Estados de nueva formación (...). ¡Qué lindo sería si el istmo de Panamá fuera para nosotros lo que Corinto ha sido para los griegos! ¡Dios qûisiera que un día tuviéramos la suerte de instalar ahí una augusta asamblea de representantes de las repúblicas, de los reinos y de los imperios para tratar y discutir sobre los altos intereses de la paz y de la guerra con las naciones de las otras tres partes del mundo! » [12] En el *Discurso de Angostura* del 15 de febrero de 1819, Bolívar bosqueja un proyecto de constitución que implique el principio de la división de los tres poderes (ejecutivo, legislativo y judicial) e inclusive un cuarto, «cuya fuerza esté fundada sobre la infancia y sobre el corazón de los hombres, sobre el espíritu público, sobre las buenas costumbres y la moral republicana» [13]. El Libertador dice que, quedando firme el equilibrio de los poderes, en las repúblicas el poder ejecutivo tiene que ser más fuerte, mientras que en las monarquías debe ser el poder legislativo. De este modo se garantiza esa igualdad política, ficticia, que atenúe la desigualdad natural de los individuos. Sucesivamente, Bolívar propuso incluir en la Constitución de Bolivia una fórmula que revela aún más —y es bajo algunos aspectos compromisaria (casi un presagio de sus *raptus* totalitarios)— su preocupación de salvar del caos las comunidades políticas de nueva formación; a este fin, para dar forma y figura a la tarea del presidente de la República, se sirve de la imagen del Sol, alrededor del cual ruedan los magistrados y los ciudadanos. Propone también incluir en la Carta Constitucional boliviana una tercera Cámara, la de los Censores, cuya función debería ser la de ejercitar «la

---

[10] *Ibidem*, págs. 127-128.
[11] *Itinerario documental de Simón Bolívar*, Caracas, 1970, pág. 115.
[12] *Ibidem*, pág. 133.
[13] *Ibidem*, pág. 166.

potestad política y moral a semejanza del Areópago de Atenas y de los censodes de Roma. Serán ellos los fiscales del gobierno a fin de que la Constitución y los tratados públicos sean respetados con religiosidad (...). A estos sacerdotes de las leyes he confiado la conservación de nuestras tablas sagradas» [14].

La preocupación de Bolívar —referente al esfuerzo de limitar la entropía social y asegurar ese proceso de cohesión (federación) panamericana como premisa de una más ancha comunidad política (de nivel mundial) reflejada en la función determinante del ejecutivo—, andando el tiempo, suscita preocupaciones contrarias. La influencia de las grandes potencias —en primer lugar la de los Estados Unidos— sobre la América Latina afecta casi exclusivamente a los grupos decisionales y, algunas veces, a partir de la segunda mitad del siglo pasado en adelante, a los presidentes de las repúblicas o sus dictaduras. El peligro que atemoriza a Bolívar origina otro peligro de signo opuesto: el de la concentración de los poderes en las manos de una sola persona, a menudo rodeada por una serie de funcionarios o de parientes. En efecto, la Revolución mexicana de 1910, que se asienta sobre el principio «Sufragio efectivo; no a la reelección; tierra y libertad», refleja la voluntad de Emiliano Zapata, que quiere radicalizar la lucha para el control desde abajo de la vida política. La soberanía nacional, *conditio sine qua non,* que permite realizar la reforma agraria, la reforma fiscal, la protección de los grupos sociales más débiles, la confiscación de bienes de interés general, es sancionada por la Constitución de 1917, que en sus artículos 27 y 123 acoge los principios que han inspirado la Revolución.

En 1924, también en el área andina, por obra de Víctor Raúl Haya de la Torre (fundador de la «Alianza popular revolucionaria para América», A. P. R. A.), se discuten los temas acerca de la unidad política de la América Latina, de la progresiva nacionalización de los campos y de las industrias, de la interamericanización del canal de Panamá, de la solidaridad con todos los pueblos oprimidos y las clases oprimidas del mundo al fin de obrar una transformación institucional —y, desde luego, constitucional— del Perú y de otros países que están interesados, entre otras cosas, en solucionar el problema indigenista. «En Europa —afirma Haya de la Torre comentando una tesis de Lenin— el imperialismo es la última etapa del capitalismo (...). Pero en Indoamérica, lo que es en Europa la última etapa del capitalismo resulta la primera. Para nuestros pueblos el capital inmigrado o importado plantea la etapa inicial de su edad capitalista moderna» [15]. Haya de la Torre considera la política de «amistosa vecindad» de Franklin D. Roosevelt una opor-

[14] *Ibídem,* pág. 291.
[15] VÍCTOR RAÚL HAYA DE LA TORRE: *El antiimperialismo y el APRA,* Ercilla, Santiago de Chile, 1936, pág. 45.

tunidad para constituir esa entidad federativa de la que habla Bolívar, que tiene que ser encaminada a la consecución del desarrollo económico y social en el interior del área y del primado político en el exterior, sobre todo en los años en que la Segunda Guerra Mundial es inminente.

Después de la crisis económica de 1929 los países latinoamericanos se preocupan de establecer, también a niveles constitucionales, el necesario equilibrio entre la iniciativa privada y los intereses de los grandes grupos económicos. Tanto el vargismo brasileño cuanto el justicialismo peronista se pueden considerar, al menos en este contexto, dos fenómenos típicos del área latinoamericana, sometida a la influencia, unificante y disgregadora al mismo tiempo, de la tecnología y del capital extranjeros, mientras todavía no ha logrado modernizar esos mecanismos compensativos —sea bajo el aspecto económico, sea bajo el social— que permiten trasladar grandes masas trabajadoras de un sector al otro de la producción, urbanizarlas y acrecentar, con el mercado interior, las posibilidades de su promoción política y cultural.

Al término del segundo conflicto mundial, con las consecuencias de los tratados de Yalta y de Postdam y la división de las áreas de influencia, empiezan los períodos de la guerra fría, del bipolarismo, del tripolarismo, del pluralismo, de los no-alineados, de la carrera atómica, la crisis energética, la crisis general de los «valores» tradicionales, de una más estrecha relación entre factores sociales y decisiones políticas. Bien que bajo la amenaza de la destrucción nuclear y en las condiciones conflictuales del mundo contemporáneo, América Latina se preocupa de crear instrumentos de participación, como serían precisamente las Constituciones, que fomenten perpetuamente la búsqueda, aunque a veces enfática y declamatoria, de un humanitarismo que impida el decaimiento y la corrosión de las instituciones políticas y las utilice para lograr esas condiciones objetivas que adelanten las relaciones entre individuos, grupos, comunidades políticas y culturales.

II

El carácter constitutivo del Estado-nación reside en su laicidad, en la aceptación por parte de sus componentes de una epopeya circunstancial que ensalza los recursos proféticos y provisionales del ser. La historia está poblada de estrategas, de Ulises que proponen modelos de comportamiento aptos para llevar a cabo programas políticos, es decir, programas de más larga duración de los que un individuo o una generación lograran realizar. La perspectiva de la experiencia recobra los conocimientos pasados según un principio de síntesis evidente y los traslada en la *epoché,* en la unidireccionalidad del destino.

El Estado-nación tiende a mediar la unidad emotiva de una comunidad y el policentrismo implícito de cada componente de la misma. Transforma la visión pánica de la naturaleza en una visión planificada de los varios momentos de la realidad: sus ordenamientos reflejan la necesidad de memorizar las condiciones en que sea posible lograr un acuerdo entre los individuos que se sustraen al conflicto permanente renunciando a una parte de su soberanía. La precariedad emotiva en la que arraiga el temor actúa como *deterrent* y preordena las condiciones para una relación contractual capaz de alcanzar niveles de sublimación pactual —como en Thomas Hobbes [16]— a fin de evitar el desorden y para que el contraste interindividual no comprometa un acuerdo antes instintivo y después cada vez más racionalizado sobre la realidad y, por tanto, sobre la fruición de la misma mediante el criterio de la convención. El Estado-nación, que tiene orígenes lejanos en la lógica de la identificación de las causas que determinan el cambio y la continuidad de lo real, moviliza las conciencias en el marco de un sistema de relaciones intersubjetivas y, por su naturaleza misma, policéntricas. El Estado se identifica, pues, con unos cuantos símbolos que permiten sondear la naturaleza sin olvidar los resultados obtenidos de vez en vez por los individuos, los grupos, las generaciones. Mediante los instrumentos de codificación de las propuestas hechas a la naturaleza para que ésta se dé a conocer, se elaboran teorías interpretativas de lo real que permiten planificar el proceso de toma de conciencia del ser en el momento mismo de decidir qué parte de lo artificial que se construye con el auxilio de la razón está al día, es decir, pertenece a los actores, a los seres comprometidos por las circunstancias, y qué parte pertenece al patrimonio humano o, en sentido más ancho, a lo orgánico.

El Estado moderno nace con la revolución científica y se define en el ámbito de la morfología de lo real [17]. Sus dimensiones se ensanchan hasta incluir elementos aún no adquiridos de la realidad y que, sin embargo, hay que considerar implícitos en esa perspectiva que dilata y reduce las dimensiones de las componentes estructurales de los elementos a fin de hacerlos más comprensibles o tan sólo más identificables.

El descubrimiento del Nuevo Mundo es una conquista del Estado moderno, que ensancha sus fronteras potenciales porque no teme perder todas esas adquisiciones que la comunidad que lo ha engendrado logra emplear o memorizar a fin de que un número siempre más grande de individuos —sometidos a las mismas necesidades y a la tentación de transformarlas miméticamente en una serie infinita de planes desviados

[16] HORACIO H. GODOY: *La crisis del Estado nacional contemporáneo*, II, Foro iberoamericano de integración y ciencias sociales, Rábida, 28-9/4-10-1975, pág. 40.
[17] En HORACIO H. GODOY: *Op. cit.*, pág. 40.

o desviantes de otros planes que podrían suscitar una más amplia aprobación— puedan participar en el proceso de identificación con la realidad. El principio de explotación de la realidad está condicionado por los objetos, por la tecnología destinada a transformarla en instrumentos, a saber, en mecanismos de memorización de las componentes estructurales de lo real sin perjudicar las infinitas variantes que éste puede asumir con el tiempo [18].

El indio indefenso, poblador de las inmensas regiones del Nuevo Mundo, parece vanificar, con su actitud, la sacralidad de algunos metales (así llamados preciosos) que habrían de causar un despegue completo de los valores: del esoterismo de las concepciones pre-industriales se pasa al esoterismo de la época moderna, que intentará conglobar en normas interpretativas todo lo que se presta a ser transformado (y, en consecuencia, aceptado) y todo loq ue resulta refractario a la transformación, pudiendo adquirir un valor no completamente explicitable y explicable, como el fundamento y el origen de las cosas, en general, y del género humano, en particular, que por su naturaleza, se opone a cualquier variación alternativa [19]. Es posible así explicar las herejías del mundo moderno, que en la conjeturabilidad de lo real descubre la inmanencia de esa inmensa energía creativa, que andando el tiempo se ha manifestado en los mitos, en los presagios, en la poesía, y que rehúsa hacerse traducir y encerrar en las fórmulas explicativas de una manera de ser de la realidad: de esa realidad que, por razones contingentes, juzgamos como la más congenial para nosotros [20].

La revolución científica nace de la contraposición ficticia de un conocimiento intuitivo, que a relámpagos traduce lo diferenciado en unitario y el saber fragmentario en las diversificaciones climatológicas de las comunidades de la tierra [21].

Sobre la base de este principio evidente se intenta hacer aceptar las diferencias estructurales del universo (en su doble aspecto orgánico e inorgánico), sujeto a la mensurabilidad y a la normatividad previsional de los actos encaminados a transformar, bien que parcialmente, sus aspectos (por ejemplo, mudando los criterios de cultivo de la tierra y de apropiación y distribución de los productos). La idea de una unidad, que salvará las diferencias entre pueblos e individuos en su manera de enfrentar la naturaleza y de concebir un plan de actividades, empuja la conciencia actuante hacia un idéntico proyecto político, prescindiendo de los condicionamientos a los que están sometidas las acciones humanas y de los resultados prácticos que puedan ser logrados inmediatamente.

---

[18] DAVID EASTON: «The New Revolution in Political Science», *The American Political Science Review*, 1963, núm. 4, págs. 1051-1061.

[19] HORACIO H. GODOY: *Op. cit.*, pág. 42.

[20] *Ibidem*, pág. 43.

[21] *Ibidem*, pág. 45.

El iusnaturalismo [22] es, en efecto, el principio ordenador, sacral, del Estado moderno, que en tanto produce cambios importantes en la naturaleza, en cuanto garantiza esa visión unitaria del género humano de la cual el empleo infraestructural de los instrumentos forjados y empleados mediante la ayuda más o menos consciente de todos los recursos sociales disponibles podría alejarlo. Es precisamente esta convicción la que permite idear fórmulas de aglutinación del asenso carentes de esas finalidades conocitivas y responsables típicas de un policentrismo decisional y operativo, que es el fundamento esencial de las democracias. La certeza definitoria de un común origen constitucional, que se refleja en las alegorías del conocimiento y de la representación del mismo (desde el arte rupestre hasta los primeros cánones de la ilusión óptica y de la perspectiva) [23], empujan a idear un tipo de Estado universal que responda cada día más a la «incomunicabilidad» de los individuos: un mecanismo gigantesco, el Leviatán, toma a su cargo la tarea de traducir, en sentido unívoco, las demandas diferenciadas y garantizar emblemáticamente, con el principio de la soberanía, un elemento constitutivo y ordenador que dimana directamente de los mitos de Esíodo, atravesando sin corromperse las nieblas parabólicas de las religiones axiales.

El Nuevo Mundo es concebido como idea de lo primitivo, como una condición del ser cuya memoria ha perdido. El Occidente, ampliando sus fronteras, descubre en lo diferente una identidad aplazada. De hecho, la conquista y la colonización de la región americana —en la versión ibérica y en la anglosajona— representan las etapas sobrepuestas de una fenomenología del ser que tiende a asegurar la sobrevivencia en la dominación [24]. El poder, que durante la Edad Media es objeto de un largo debate acerca de la titularidad del mismo, se abre a un campo más amplio de competencias y, desde luego, a mayores prevaricaciones; el poder apunta su legitimidad sobre la exploración, en primer lugar, y luego sobre la explotación del nuevo territorio. Las finalidades implícitas en la acción no pueden ser sometidas al juicio de los actores, sean ellos delegados por el poder central, o explotados por el mismo o por parte de intereses particulares.

Los antiguos pobladores del Nuevo Mundo persiguen una filosofía de la espera que la cultura occidental expansionista y conquistadora entiende como una especie de filosofía de la renunciación, como ausencia injustificada de la tarea de exploración del territorio que se quiere someter a un proceso de transformación. La marginación de los antiguos habitantes del Nuevo Mundo es la consecuencia necesaria de la inestabi-

[22] *Ibidem*, pág. 46.

[23] En Horacio H. Godoy: *Op. cit.*, pág. 46.

[24] Joseph Comblin: «La doctrina de la seguridad nacional», *Mensaje*, Santiago de Chile, marzo-abril 1976, pág. 96.

lidad emotiva del conquistador, que arraigado en una concepción fideísta de la realidad no puede considerar a los «diferentes» como interlocutores capaces de ayudarlo a idear un plan unidimensional de la realidad. El conquistador desconfía de esos pueblos soñolientos que han invertido los términos de evaluación de los objetos y han estudiado los ritmos temporales en cuyo ámbito se presentaban y concluían los acontecimientos [25].

El estudio de los cuerpos celestes y de las estaciones los absorbe completamente sin que haya aparentemente una diferenciación de tareas, debido a la diversidad de intereses relativos a la diversidad de las posiciones. Los antiguos habitantes del Nuevo Mundo se consideran partes integrantes de la Naturaleza, instantes de un inmenso ciclo vital que emana del cosmos y que al cosmos vuelve según un principio de reductividad a lo *unicum,* que no favorece las diferencias y las disparidades.

A razón de esta filosofía, se comprende el porqué de una defensa animista de la realidad social por parte de un encantamiento, de un símbolo encarnado en un hombre que desempeña la tarea del regidor rígidamente y sin tener en cuenta las circunstancias. El Estado incaico [26] no es sino la encarnación animista de la soberanía, que Hobbes definía como el resultado de un conjunto de exigencias planificadas por la base. El moderno Estado occidental, que dimana de la desconfianza en el hombre, incapaz de administrar la unidad que la ciencia y la técnica han establecido e inmanentizado en las tareas productivas de la acción, halla su correlativo —aunque de manera diferente por lo que se refiere a la obtención del asenso y a la previsión de los acontecimientos reales— en el Estado incaico, en un sistema administrativo de recursos individuales mediante los cuales sea posible realizar un programa unitario para el género humano. La falta de confianza del individuo en sus recursos personales es el fundamento en que se apoya el mecanismo representativo del Estado moderno occidental y del Estado incaico. Los dos nacen de una visión antropocéntrica de la ciencia; ambos suscitan o fomentan el recelo natural entre los individuos, los cuales, no pudiendo participar directamente en la tarea de transformación del mundo, prefieren mimetizarse como víctimas y delegar la responsabilidad de las actividades conocitivas e inovativas en regidor. Este, a su vez, es impulsado a utilizar la obra de los intelectuales solamente en cuanto ellos logren suscitar el asenso allá donde no sea posible obtenerlo espontáneamente, y, en consecuencia, no hacen más que empeorar las condiciones de los que viven en esa esfera de sombra de la cual generalmente emana una fuerte carga de irracionalidad.

El mito del Sol, del saber incarnado en el Inca, parece contrastar

---

[25] *Ibidem,* págs. 101-102.
[26] HANS-ALBERT STEGER: *Zeitschnift für Kulturansbansch,* Stuttgart, 1974, núm. 4, pág. 46.

con las cuidadosas observaciones sobre la Naturaleza, que permiten prever acontecimientos que el hombre considera ineluctables. Esta actitud de absoluta subordinación al universo transforma la ciencia precolombina en culto esotérico. Mientras se debe a la excesiva peligrosidad de un aislamiento conciencial el hecho de que el hombre del Renacimiento intente elaborar fórmulas de mando que no sean conmutativas con otras, so pena de una cruenta inestabilidad de los agrupamientos humanos y de una posible pérdida de esos logros conceptuales y objetuales realizados por el conocimiento.

La diferencia entre culturas precolombinas y culturas europeas consiste, pues, en la manera diferente de utilizar los términos de la relación hombre-realidad, en la manera diferente de emplear la palabra articulada para describir la naturaleza, para asignarle un aspecto significativo, pero artificial. La idea de Estado está íntimamente relacionada con el artificio. Es, en efecto, el poder quien, a diferentes niveles, expresa la idea de artificio y permite normativizar esa realidad de la cual, gracias a ese artificio, podemos realmente disfrutar como uno de los infinitos aspectos que la naturaleza puede asumir. Así como el poder organiza el Estado, el Estado representa lo que ha sido concordado, escogiendo entre las posibles convenciones sobre lo real. La etapa de la estatualidad corresponde a la etapa de la palabra articulada que inventa y define lo real para que éste se vuelva patrimonio colectivo, herencia histórica.

Aunque los diferentes idiomas expresan las mismas cosas, responden a las mismas necesidades del hombre en el tiempo —como decía Friedrich Nietzsche— [27], su capacidad de ensayar lo real, como uno de los aspectos fruibles de la realidad, procede de su poder adivinatorio, de su capacidad de evocar los recuerdos y los sueños. Mientras que los idiomas romances de la cultura occidental sobreentienden el proceso constitutivo de los Estados nacionales, las lenguas precolombinas representan ese instante de insondable desmayo, esa atmósfera de confusión en que consiste la acción. Los idiomas romances reflejan la epopeya del engaño, de la lucha y del amor; los temas en los que parece debatirse la enegía creativa constituyen una barrera mental que separa dos mundos donde la reconstrucción de los acontecimientos tiene un significado a veces contrario. Los cantores de la acción proponen nuevas ideas, siguen creencias siempre más sofisticadas y, por tanto, siempre más articuladas en los circuitos políticos y sociales donde pueden manifestarse. El Estado-nación de la Europa occidental acentúa las diversidades, alaba la inventiva individual, intenta consolidarse y arraigarse en profundidad antes de dilatarse en la superficie. Aunque esta tendencia sea connaturali-

[27] Véanse JOSEPH LORTZ: *Historia de la Reforma,* Taurus, Madrid, 1963, 2 vols.; EMILE G. LEONARD: *Storia del protestantesimo,* Il Saggiatore, Milán, 1971.

zada en él, el Estado aspira, en primer lugar, a hincar sus raíces en el corazón de la tierra: es en nombre de ésta, en efecto, que se realizan los grandes cambios sociales, y tal como acaeció a partir de la primera revolución industrial inglesa en adelante, siguen después profundas transformaciones conceptuales. Mientras el Estado-nación europeo —gracias a las aportaciones de la cultura griega que abre la época de la filosofía natural y de la política— se fortalece en los intereses del hombre que indaga sobre la Naturaleza para librarse de ella, el Estado precolombino tiende a sobreponerse a la Naturaleza, con el intento de hacer coincidir al hombre con la Naturaleza misma según un criterio de inmediatez y de rápida consulta conocitiva. Los idiomas inarticulados de los pueblos precolombinos, las abreviaciones de los signos que aglutinan sus efectos según un principio no muy diferente del que preside a la experiencia cotidiana, sirven para inmunizar a los individuos contra cualquier forma explícita de asenso a la soberanía política. El poder no puede ser el resultado de una convicción, ni tampoco un instrumento de defensa en una situación de necesidad; el poder dimana desde arriba, imprime su huella sobre los rostros de los regidores, de los hijos del Sol que lo ejercen como si fuera una misión y una condena. El temple emotivo en que se manifiesta la voluntad del regidor permanece impenetrable: el hombre se pierde en la accidentalidad de la creación, donde el poder consagrador representa un aspecto evidente, una acentuación de lo particular, de lo infinitesimal cogido y luego abandonado en el gran mar del cosmos.

Con un sistema cultural semejante, los pueblos precolombinos se diferenciaban mediante los signos, las elaboraciones litúrgicas representadas en las incrustaciones de las joyas, de los objetos. Pero no es la posesión, el goce de los objetos, lo que excita la imaginación; su empleo no sirve para ejercitar la mente y la mano. La representación de lo real disfruta los impulsos ocultos del ciudadano de dos mundos, de dos esferas que se enfrentan, y en cuyo centro estaba, actuaba, soñaba, la divinidad manifiesta, como aspecto y fantasma de un orden que trasciende la historia momentánea y milenaria de los seres singulares y los une a acontecimientos ininteligibles, pero necesarios, que constituyen los ligamentos de lo inorgánico con lo orgánico, de lo inanimado con lo animado, en pocas palabras, del animal con el animal-hombre. La idea de posesión y de dominio no parece estar relacionada con el principio de la délega, de la igualdad potencial, pero conflictual, con la necesidad de librarse de la Naturaleza y de enfrentarla según un principio de gerencia, que es la quintaesencia de la soberanía política y del poder, y que dicha soberanía pone de manifiesto. Efectivamente es la cultura europea la que en cierta manera presta al indio vencido (por la conquista) y desprovisto un título

de propiedad y, por tanto, un principio de derecho en razón de que él no representa la Naturaleza, más el dominador, aunque a niveles distintos. La diferenciación implícita en el ejercicio del poder fomenta, en el Estado moderno, la explotación del hombre por parte del hombre y de la Naturaleza por parte del mismo, gracias a ese enojoso dilema iusnaturalista en virtud del cual la acción asume inmediatamente el significado de potestad y de apropiación. Al término de la época de la contemplación de la creación empieza la época de la parcelación, de la apropiación, del derecho de contenido social, según una perspectiva comunitaria. Desde ees momento en adelante, la posesión sirve para fomentar la competencia y, desde luego, el asenso.

La concepción moderna del asenso dimana de la competencia, de las potenciales propuestas alternativas que cada comunidad expresa en cuanto tal. La conciencia se apodera de los conductos de interacción directa sobre la realidad, mediante la fruición de los objetos que la comunidad —con su tendencia a obrar— logra realizar. La nomenclatura de lo real se articula en los actos espirituales y materiales, diferenciados por la quilatura que impone la potencia divina, implícita en todas las decisiones políticas que influyen —o pueden influir— sobre los individuos singulares o sobre las comunidades. En el Estado moderno la discriminación no ocurre entre una visión individual y una visión colectiva —como acaecía en el contexto precolombino—, sino entre niveles diferentes de aceptación frente a proyectos, visiones, creencias. La tarea del visionario la cumple ahora el político, que disfruta de todos los medios —en cuanto a la averiguación de lo que es lícito se profesa generalmente agnóstico (Nicolás Maquiavelo) o indiferente (Hobbes)— para arrebatar el asenso de todos los que son destinados a vivir en una esfera moral diferente, más cuidadosa hacia la sugestión de la justicia y de la recompensa. El hombre político moderno rechaza las profecías y actúa como un rabdomante en busca de agua en un campo de minas. Mientras se propone una concepción convencionalista (científica) de los acontecimientos —y se intenta conformar la actitud del hombre frente a los mismos para prevenirla o para precaverse de ella— la política, en cuanto método para la adquisición y la conservación del poder, se debate en las angustias de una contractualidad palingenética, cuyo fin no es el de mejorar, sino el de ahogar la tendencia del hombre a penetrar los secretos del universo.

El Estado-nación moderno condiciona, con sus atributos, los atributos del ser político que intenta sustraerse a los universales medievales. La idea de nación y los principios constitutivos del Estado se alimentan y se rechazan recíprocamente. Una mayor adhesión a la idea de nación determina el empobrecimiento del concepto de Estado; y

una mayor adhesión al concepto de Estado determina la asfixia del principio de nación. Cada uno de estos términos encuentra legitimidad histórica en el otro: la nación se identifica con un «temperie cultural» cargado de tradiciones, de memorias, que se sustancia jurídicamente en el Estado. Y, sin embargo, la extensión espacio-temporal de la nación no corresponde a la del Estado, que tiene la tarea de articular las áreas de la participación y del consentimiento según normas formalizadas en el ámbito de las propuestas cognoscitivas de la realidad. Si la nación es el acarreo natural de una línea de tendencia que una comunidad secunda en el tiempo y potencia independientemente de las estructuras que en ella se pueden crear, el Estado delimita los ámbitos de su intervención, dando relieve tan sólo a algunas manifestaciones de la creatividad humana e incrementando su influencia en lo exterior. La nación llega a ser guía a través de los instrumentos de comunicación y de influencia preparados por el Estado, que actúa con el sufragio de sus sujetos y hasta con el, aun inconsciente, de todos los que aún no lo son. El sólo está en condiciones de ideologizar la acción de los que están movilizados para la obtención de un fin universalmente reconocido por legítimo. Piénsese en la influencia que tiene la ciencia en el Estado moderno, en aquella realidad política que desvía continuamente su significado, utilizando las ventajas que saca de la utilización de la misma en la carrera para el predominio sobre el mundo.

El Estado-nación moderno está vinculado al desarrollo de la ciencia y a la utilización de las tecnologías más avanzadas; con estos instrumentos consigue justificar la idea de dominio. El conocimiento de la realidad sigue siendo patrimonio de *élites* aun conexionadas entre sí a escala internacional, mientras la tecnología reduce toda diferencia a niveles más o menos aceptables de dependencia de las centrales culturales, que se transforman en centrales económicas y políticas. La ciencia, que sustituye a la religión en la concepción universal del hombre (tendencialmente habitante de una entidad abstracta como es la nación), tiende a amantarse de exoterismo, a privilegiar criterios y métodos de comunicación cada vez más sofisticados para reducir su área de comprensión [28]. El proselitismo tiende a nuclear desde abajo los cánones de comportamiento y los criterios de juicio a adoptar e imponer en la realidad renovada y cada vez más renovable. La ciencia se transforma en la religión laica del progreso gracias a una operación institucional que actúa en los mecanismos de imaginación y participación como es la nación y que promueve un consentimiento cada vez más humoral en el ámbito de estructuras tecnológicamente avanzadas

[28] LAWRENCE STONE: «La Revolución inglesa», en AA. VV.: *Revoluciones y rebeliones de la Europa moderna*, Alianza Universidad, Madrid, 1975[2], pág. 71.

que sólo pocos consiguen controlar. La ciencia, que se retira a las nuevas cofradías de iniciados, se manifiesta en la fantasmagoría de los objetos y de los instrumentos que deberían sustraer al hombre al cansancio, el dolor y a la muerte para garantizarle una salvación sedentaria toda ritmada en el reconocimiento del polvillo del cosmos. El universo perceptible se manifiesta en las realidades institucionales, estatales, que toman una fisonomía más exacta de un nuevo tipo de conflicto, de una guerra al *deterrent* cultural: de la agresión para el dominio de algunas unidades energéticas sobre otras, se pasa a la profilaxis de la acción, de manera que las agregaciones de fuerzas sean cada vez más «innaturales» y por ello mismo tengan una apariencia de sagrado.

El Estado conflictual descrito por Maquiavelo [29] no tiene en cuenta las aportaciones innovadoras de la ciencia; no tiene en cuenta la revolución mental realizada por los modernos y la «incomprensibilidad» a que están destinados los mensajes de los antiguos, quienes para sobrevivir deben someterse a revisión crítica, a una reformulación en clave semántica y de contenidos. La nueva era no puede describirse con los ojos de Tito Livio: el pasado se metaforiza y el bien y el mal que están en el hombre no explican su compromiso, su diálogo con la naturaleza, y tampoco su rechazo condicionado por la idea tradicional de la naturaleza para la liberación de ella y la transformación de la misma en la serie de los objetos.

La naturaleza asume las formas de un cálculo mental, por el que la realidad es disfrutada como una prótesis de la naturaleza. Lo imponderable que está en las cosas las quema, las corrompe, hasta el extremo de hacer pensar en la existencia de un océano de las tempestades energéticas difícilmente valorable, pero quizá controlable. Los desequilibrios entre invención y ejecución de un proyecto mental se achacan a la metástasis del desorden, a lo irracional que domina la historia, destroza los elementos, los objetos, los individuos, que se envilecen, bajan a niveles bestiales, para levantarse otra vez con la ayuda de los instrumentos, de los medios de prótesis, cuya utilización llega a estar al alcance de todos por la abundancia y la producción en serie. Y todos se forjan ilusiones de incidir en el curso de las cosas, de tener derechos, de poseer, si no la realidad en su conjunto, al menos los títulos con los que condicionar las opciones futuras. La economía primaria le cede el puesto a la titularidad de las necesidades y de la empresa por interpósita persona. En el interior del Estado moderno se tejen las tramas de subsistemas conexionados entre sí por un vínculo de necesidad productiva: la ampliación del mercado impone la visualización del consentimiento, la profundización del interés y la preparación de una serie de mecanis-

[29] *Ibidem*, pág. 72.

mos dirigidos a limitar o a frenar el poder decisional de los organismos que juntos dan vida al Estado. La ingeniería política se manifiesta en las formas compensativas de la seguridad o del riesgo: si de un lado quiere ser garantizador, de otro ambiciona eliminar en lo posible los obstáculos de procedimiento para permitir a los actores desarrollar la tarea que se han propuesto sin comprometerse excesivamente en conexionarla con la de los demás.

Las libertades políticas modernas [30] nacen en esta atmósfera ambigua de compromiso, en la que los defensores del orden son destinados a un papel de prestigio y de severidad —con el fin de garantizar el proceso creativo—, las más amplias alternativas posibles al sistema cultural e institucional. Pero precisamente esta ambigüedad de fondo —la libertad de actuar sin que el proyecto de la acción sea previamente sometido al examen, a la aprobación y a la convencionalización de los actores sociales— obstruye los circuitos de información y de formación, sectorializa las competencias, diferencia los papeles, transforma el empeño comunitariamente apreciable en una conveniencia individual, de grupo y después de clase. A los choques entre poblaciones y culturas diferenciadas del pasado se suceden las luchas de clase; la defensa de los privilegios se realiza no sólo con perjuicio de los explotados, sino también con menosprecio de las posibilidades de mejoramiento de los mismos en los ambientes laborales, en las grandes empresas terreras, en las minas, en las fábricas, en los servicios. El tejido conectivo del Estado moderno está sometido desde su interior a fuertes sacudidas; es sustancialmente el resultado de un complicado metabolismo coyuntural que tiende a transformar lo normal en enfermedad endémica. El Estado moderno se fracciona para evitar perder aquella identidad en la que confían aquellos grupos que consiguen controlar los mecanismos que presiden a las más importantes fases de metabolismo y que se apropian de una titularidad decisional eficaz *erga omnes* por defecto de los mecanismos del planteamiento cultural y, por tanto, político.

El primer banco de prueba del Estado-nación es el Nuevo Mundo. América latina constituye el nuevo límite espacial alcanzado por la era moderna. Los confines del mundo tienden a ensancharse; el individuo aspira alcanzar *standards* cada vez más elevados de conocimiento. La conquista representa la línea de división del saber antiguo y del saber moderno: la fe y el descubrimiento de lo nuevo deben encontrar una conciliación en las conciencias inquietas de los buscadores de oro, de aquellos astronautas *ante litteram* que se forjan ilusiones de sondear la Tierra como si explorasen las estepas inhóspitas, pero prometedoras,

[30] R. H. S. CROSSMAN: *Biografía del Estado moderno*, Fondo de Cultura Económica, México, 1977, pág. 88.

del nuevo planeta. Ellos se consideran portadores de una cultura que tiene necesidad de oxígeno, de espacios, de fertilizantes, de metales preciosos para sobrevivir: la esencia de su existencia parece haberse transferido en aquel «otro lugar» en el que consisten la aventura de viaje, el impacto con la nueva realidad física y ambiental, el encuentro con los habitantes de un mundo que parece destinado no sabemos bien si a engendrar o a ser engendrado. Una nueva estirpe se asoma en el frente de una cultura que prevé lo «distinto», lo «marginado», lo «excluido», pero no sabe aprovechar de ellos sino en los términos tradicionales de la sumisión y de la explotación. La época del nuevo dominio se abre con la risa maliciosa del buscador de oro que tiene también la fe. En defensa de estos derechos de estirpe lleva consigo al notario, al fraile, al recuerdo de una experiencia liminar, periférica, respecto a las de las grandes estirpes, de los *caballeros* de la ilusión. El conquistador es aquejado por un modelo que no consigue realizar y que imita por vanidad, timidez. La fe le defiende en esa atmósfera soporífera y consoladora de los privilegios por la suerte que pueden desenfrenarse, pueden permitirse acciones de negligencia de conciencia, olvidarse las reglas que han amoldado la infancia, la juventud, la falsa madurez.

El imperio tiende a representarse como un inmenso Estado-nación en el que las peculiaridades culturales de las poblaciones precolombinas son calladas, ahogadas o traducidas en las correspondientes continentales. La fe y el ansia de dominio llenan las aspiraciones a la supervivencia de los indios que saben que tienen un origen cultural distinto y, no obstante esto, no aspiran a oponerlo al de sus dominadores. No les queda sino someterse a una operación traumática; no pueden evitar ser desarraigados de su tierra para volver a ser plantados en ella con otra etiqueta. Su metafísica del poder se pierde en la levedad de sus experiencias pasadas: a partir de la conquista ibérica la unidad cognoscitiva es ofrecida (¿o impuesta?) por la cultura occidental.

La promoción social está sometida a rígido control político: los méritos se sacan en el interior del conformismo. La investigación sobre la posibilidad por parte de los indios de entender un particular tipo de socialización prescinde de la disposición a percibir las sugestiones que pueden poner en duda los resultados de la iniciativa política a nivel estatal. Cualquier aventurero es remunerado por el éxito y garantiza un servicio al Estado; cualquier sujeto deberá, por tanto, prescindir de su voluntad de participar de una manera más bien que de otra a la realización de dicho servicio. Aunque el ectoplasma del Estado ibérico ambula con los uniformes, las bulas, las imposiciones, los decretos, las normas en todo el área americana, el indio no reconoce su presencia; es incluso llevado a pensar que su condición de súbdito

no está determinada por el perfilarse de un nuevo orden, sino del desorden, de la general turbación que afecta a todos más o menos de la misma forma, dominadores y sometidos.

Ha sido suficiente la adquisición de algunos conocimientos, de pocos instrumentos técnicos, para permitir a la navegación de Cristóbal Colón tener éxito. El mito del progreso (el sextante, la brújula permiten surcar mares desconocidos) se alía con la fe en la tradición. El dinero se concentra en el Mediterráneo para promover unos proyectos alternativos a los tradicionales, que están amenazados por la despiadada competencia de las Repúblicas marineras [31]. El capital internacional puede confiar sólo en una nueva estructura del poder político —como es precisamente el nuevo Estado-nación— que garantice al principio de la delegación un ejercicio necesario y concreto. El utilitarismo está conexionado con el principio de la delegación, un principio clave del Estado moderno, en el que la empresarialidad del individuo puede coordinarse con la de los demás y perspectivarse fuera y por encima de sus mismas posibilidades de control. La iniciativa económica ya no se vincula a las dimensiones de la empresa que un individuo puede controlar, sea financiera, sea operativamente. En la perspectiva de mayores ingresos se pone la confianza en la institución de la delegación: la acción del individuo —como ente de separación entre principio creativo y principio ejecutivo— dura más que la vida biológica de su inventor. La empresa tiende a escribir la historia social en nuevas formas de anonimato y a dictar un nuevo decálogo. El pecado encuentra inmediatamente el correspondiente castigo en la marginación y en la enajenación de los individuos. El mundo se encamina a ser un inmenso pueblo de acólitos y hasta de creyentes sin fe. La profanación de la naturaleza realizada por la tecnología tiende a aislar los individuos en cuanto poseedores de bienes, de objetos producidos y consumidos por una pluralidad de compradores. La democracia de las decisiones se encamina a ser la democracia del consumo. La filosofía social del consumidor preserva las condiciones de *status* en las que se ha determinado: es decir, no aparece adecuada a responder a las exigencias primarias del hombre.

Definida la promoción social con la ayuda de los índices de desarrollo económico, también las revoluciones de independencia latinoamericanas deben responder a las exigencias irrenunciables de la condición humana. El positivismo de tipo francés, que se inspira en un proceso de desarrollo conceptual que va de las disputas medievales sobre la esencia y la existencia de los círculos de la Sorbona hasta Descartes, anima la protesta de los *próceres* de la renovación total e institucional del subcontinente. A la cultura de tipo medieval, que parece

[31] *Ibidem*, pág. 115.

esparcir sólo indecisión y retórica, ellos oponen la nueva filosofía social, que impone unas complejas operaciones de relevación energética, sea por lo que respecta al *habitat* natural, sea por lo que se refiere a la fuerza-trabajo. En la mente de los intelectuales latinoamericanos afrancesados la técnica debería liberar a los rechazados de la condición de súbditos e insertarles con fuereza en el área productiva. Obligados a comprobar la bondad del nuevo credo social, se transforman en intelectuales empeñados y por tendencia al servicio de políticos sin escrúpulo, que explotan el carácter de imposición implícito en toda doctrina que hace referencia a la renovación económica e institucional [32]. El porfiriato mexicano representa el punto extremo de dicha tendencia, que permite al argentino Rosas llevar a cabo un verdadero genocidio para liberarse de aquella «resistencia» al progreso actuada «constitucionalmente» por los indios [33].

El Estado-nación, mientras que está en condiciones de recibir y actualizar las instancias socialmente cuantificables, no puede hacer nada o casi en el momento de la elaboración de ideas innovadoras. No puede recibir sino visiones lineales del desarrollo y reaccionar de manera que toda postura crítica se transforme en seguida en disensión: de esta forma se defienden las mayorías, con perjuicio de las minorías, quienes, por definición, son continuamente desresponsabilizadas y desvirilizadas. Tiende a mecanizarse, a transformarse en un Moloch, a someter a todos a la idea del desarrollo y del conformismo: el Universo político tiende a homogeneizar las instancias y las expectativas. Todos aspiran a tener los mismos objetos, porque ya los piensan en el uso. Cada uno está convencido de que la creatividad es inherente en la administración de los recursos. El reivindicacionismo (aunque en las formas más justas y firmes de peticiones humanitariamente irrenunciables) se manifiesta como conciencia de la explotación realizada por algunas clases con perjuicio de las demás que no se oponen a la validez productiva del proyecto político. El conservadurismo y el revolucionarismo en el ámbito del Estado-nación están reducidos a dos líneas de tendencia dirigidas a aumentar la productividad o a distribuirla según principios de justicia social ya implícitos en sus ordenamientos; tanto es así que todos los movimientos para los derechos civiles reivindican unas medidas radicales a extender a todos los que injustamente no se han beneficiado de ellos.

El binomio reivindicacionismo y atonía del sistema condiciona la elección de métodos subversivos o de criterios de mejoramiento de los métodos existentes, la opción entre defensa corporativa de los papeles y

[32] HUBERT HERRING: *Storia dell'America Latina*, Rizzoli, Milano, 1971, pág. 332.

[33] Citado en LUCAS ALAMÁN: *Histoire de México*, Victoriano Agueros y Comp., México, 1883, volumen II, ap. doc: 8.

de las ventajas con ellos conexionadas y el compromiso a movilizar las fuerzas productivas y de gestión del bienestar. Al reconocimiento internacional de la función del Estado-nacional, vinculado al principio de la soberanía, corresponde el internacionalismo de dominio de la petición de renovación. Los primeros movimientos anarquistas, surgidos a fines del siglo pasado y destinados a dar vida al sindicalismo precisamente en países como México, donde el positivismo ha alcanzado las formas más extenuadas de propulsión social, son testimonio de que en la lógica del Estado-nación el momento crítico no puede limitarse a ser un momento de contestación. Tanto es así que con la autodeterminación política de muchos pueblos sometidos no se puede decir que la situación general del mundo cambia radicalmente. Asistimos a un proceso de desestabilización y de reestabilización continuo que del ámbito económico ejerce su influencia en el institucional, estratégico, militar, para volver a ser lo que ya es: proceso tecnológico. «La cantidad de Estados nacionales —escribe Horacio H. Godoy— jurídicamente soberanos ha ido aumentando con el transcurso de la historia. A los pocos países de la comunidad internacional que actuaban con calidad de Estados soberanos en el escenario histórico de la Edad Moderna fueron agregándose los nuevos Estados independientes de las ex colonias de América a fines del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX. Las fronteras geográficas se alteraron una vez más después de la primera guerra mundial, y dio origen al reconocimiento de algunos Estados europeos, hasta que finalmente, a partir de 1945, por disposición de la Carta de las Naciones Unidas, y de manera muy especial a partir de 1960, con la Declaración sobre Descolonización, se crearon las condiciones jurídicas internacionales para asistir a una verdadera 'explosión demográfica' de Estados nacionales» [34].

El Estado-nación, en vez de actuar para la defensa de los «valores» de la comunidad que los crea, tiende a administrar intereses de signo contrario. En este sentido el Estado-nación tiende a aproximarse a una ficción. «Sin embargo —escribe Karl Marx—, los distintos Estados de los distintos países civilizados, pese a la abigarrada diversidad de sus formas, tienen en común el que todos ellos se asientan sobre las bases de la moderna sociedad burguesa, aunque ésta se halle en unos sitios más desarrollada que en otros, en el sentido capitalista. Tienen, por tanto, también ciertos caracteres comunes. En este sentido puede hablarse de 'estado actual', por oposición al futuro, en el que su actual raíz, la sociedad burguesa, se habrá extinguido» [35]. Pero también los Estados socialistas actuales reflejan el origen del Estado nacional, que de institución de promoción se transforma en ente de gestión.

[34] LEOPOLDO ZEA: *Dialéctica de la conciencia americana*, Alianza Editorial mexicana, México, 1976, pág. 35.
[35] *Ibidem*, pág. 67.

Aunque los Estados socialistas no están aquejados por el comportamentalismo que puede ser considerado a medias entre la crítica de costumbre y una amenaza al *status quo,* deben arreglar las cuentas también con la idea del futuro, de las nuevas generaciones, que no han participado en el último conflicto mundial y rechazan sin condiciones el espíritu de Yalta, el dogmatismo, la política de influencia. Los paradigmas del conocimiento político están sometidos a un rígido examen crítico con el fin de sustraerlos a aquella tautología típica del Estado tradicional, que en su fiebre corporativista acaba proclamando hasta la autarquía cognoscitiva (el racismo) y promoviendo las persecuciones y los *progrom* a efectos demenciales de salvación. «Pero las nuevas condiciones del mundo moderno —escribe David Easton— nos obligan a revisar la imagen que tenemos de lo que queremos ser. El progreso científico es lento, y pese a que en los últimos cincuenta años la credibilidad de nuestro limitado conocimiento de la política ha llegado a ser mayor, crisis de proporciones imprevistas están para caernos encima. El miedo a la bomba nuclear, las crecientes divisiones internas de Estados Unidos (donde la guerra civil y el gobierno autoritario han llegado a ser unas terribles posibilidades), una guerra no declarada en Vietnam que viola la conciencia moral del mundo, éstas son las condiciones que siguen persistiendo y que la ciencia política, de comportamiento o de otro género no ha sido capaz de adivinar» [36].

La sociedad tecnológicamente avanzada se encamina a ser —aun bajo perfil económico y financiero (piénsese en las multinacionales)— una entidad que pone en crisis la estructura del Estado-nación tradicional. Su influencia en el *habitat* natural del hombre y en la concepción de la realidad por parte del mismo es tal que perjudica la eficacia de las instituciones nacionales. Y, como consecuencia, el proceso de autonomía de los países y de las áreas ideológicamente diferenciados tiende a homologarlas según criterios que eufemísticamente se llaman parámetros de influencia. El fin del colonialismo tradicional marca el adviento de nuevas entidades políticas que pueden confluir o no en el número de los países alineados o no con las grandes potencias. Los índices de diferenciación económica, que dividen los países en desarrollados y en vías de desarrollo, aunque tienen en cuenta su potencialidad *in fieri,* de hecho representan unos factores políticamente relevantes a efectos de la injerencia que una u otra gran potencia puede tener para guiar el proceso de culturización.

América latina, que a semejanza de lo que se produce en el área africana y mediorienal reacciona a la influencia externa, no puede ser asimilada a la fenomenología de los países emergentes. Su dependencia

[36] *Ibidem,* págs. 127-128.

de los centros del poder político y económico internacional es más articulada y se sustrae a una caracterización precisa a causa del papel que asumen en su interior algunos grupos especialmente dotados de carga de cohesión, tal como los militares y en ciertos aspectos las organizaciones religiosas. El papel no profesional de los militares, que se deriva directamente de la actividad desarrollada en el pasado por el *caudillo,* confiere al conjunto institucional latinoamericano un carácter especial respecto a los países emergentes del continente africano o del continente asiático. Y el mismo debate sobre la estructura del Estado —dada su amplitud histórica— refleja perspectivas y temáticas de la cultura europea en relación no sólo de oposición, sino también de alternativa a ella.

La reducción de la distancia espacio-temporal entre los hombres por medio de los instrumentos técnicos elimina la mediación de todas aquellas estructuras de traducción controladas por el Estado-nación. En la sociedad tecnotrónica las informaciones se suceden a ritmo acelerado y se homogenizan según un denominador común visual *(mass-media)* o de símbolo (estilemas técnico-científicos). «El acercamiento de las grandes ciudades va transformando los procesos de urbanización en génesis de verdaderas megalópolis; las grandes empresas industriales han adquirido ya una dimensión mundial; los países generan nuevas dimensiones de espacios económicos mediante las organizaciones de mercados comunes o de comunidades económicas; los procesos de socialización internos en cada país se ven estimulados por la explosión de los medios de comunicación de masas, y las noticias internacionales cobran cada día mayor relevancia dentro de cada uno de los países» [37].

Mientras que las demás revoluciones científicas e industriales crean un mapa de los recursos y de los gestores de las mismas, la era atómica perturba los mecanismos tradicionales de diversificación de las áreas productivas en cuanto crea dos hemisferios aparentemente opuestos de intereses, pero sustancialmente coordinados entre sí: esto es, pone en conexión las altas tecnologías con las reservas de material físil. Y ya que las potentes tecnologías son difícilmente transferibles, el *punctum dolens* de la condición contemporánea está representado por la disponibilidad de material físil desplazado en las regiones más diferenciadas económica y políticamente.

Si el carbón, la electricidad y el petróleo garantizan un tipo de desarrollo adecuado a la perspectiva política del país o de los países que controlan las materias primas necesarias para alimentar su mecanismo, el uranio o el plutonio necesarios a la puesta en marcha de un sistema tecnológicamente sofisticado son patrimonio, por decirlo así, abierto. El

[37] *Itinerario documental de Simón Bolívar,* Caracas, 1970, pág. 115.

proceso de diversificación mundial está sometido, por tanto, a una completa revisión también con relación a los problemas militares que acarrea. «Las armas nucleares y la distribución del poder nuclear entre los diversos países del mundo señalan una estructuración del poder mundial en la que sólo dos superpotencias concentran el 90 por 100 del potencial nuclear medido en términos de instrumentos de transporte de bombas nucleares (ICBM, SLEM y aviones de bombardeo de gran alcance); en términos de alcance y precisión para lograr sus blancos; en términos de capacidad de destrucción según la potencia de los explosivos nucleares y según la cantidad de ojivas o cabezas nucleares almacenadas por cada una de las potencias nueclares» [38].

La carrera a los armamentos nucleares supone, por otra parte, toda una serie de controles que las superpotencias se comprometen a efectuar si estiman conveniente sustraerse a la sugestión de conceptos de «superioridad», «paridad», «suficiencia» (este último adoptado en el sentido de disuasión). El principio de la conveniencia está vinculado a un conjunto de factores internos que actúan en función de la «guerra fría» entre Estados Unidos y Unión Soviética, de la «distensión», de la «cooperación constructiva», esto es, en función de una política de los acuerdos (Moscú, 1972; Washington, 1973; Vladivostok, 1974; Londres, 1976). La política de los acuerdos tiene como fin la «paz nuclear». El poder consiste ya en la regulación y en el control de la paz, que no puede ser idéntica a la paz de la época prenuclear: para ser efectiva es necesario que la soberanía de los Estados sufra una sustancial modificación, que las superpotencias renuncien al monopolio espacial para someterse a controles internacionales dirigidos por Estados no nucleares. «Si el peligro de una guerra nuclear es universal, la necesidad de una paz nuclear es también universal. Y si peligro y necesidad son universales, sólo a través de todos los Estados del mundo, en representación de todos los pueblos del mundo, se podrán crear las instituciones y los mecanismos necesarios para garantizar la paz en nuestro tiempo. La alternativa es humanicidio» [39].

A la potencia nuclear corresponde el poder económico supra o multinacional, una entidad que supera y condiciona la esfera de competencia de los Estados para alimentar la confrontación entre los intereses y las tendencias de un mercado en continua expansión, de un mercado que, por su parte, condiciona todos los recursos energéticos y humanos de los países por los que resulta formado. Comparadas con las dimensiones de algunos Estados, las de dichas empresas asumen valores desconcertantes sobre todo si se conmensuran al nivel de «visualización» o de «camu-

---

[38] *Ibidem*, pág. 133.
[39] *Ibidem*, pág. 166.

flaje» al que se someten o al que se sustraen. La empresa de proporciones transnacionales es tal en cuanto consigue concentrar recursos financieros, tecnológicos y gerenciales que los Estados no consiguen obtener. Esto es, garantizan unos beneficios que la empresa tradicional no está en condiciones de garantizar. Y puesto que la empresa tradicional es el resultado de un proceso de participación y de profesionalización del trabajo con todas las limitaciones que ello supone, el adviento de las transnacionales o multinacionales marca el fin de un modelo de comportamiento consecuente a un modelo de preparación política y cultural. El reivindicacionismo salvaje encuentra una justificación en la inadecuación de las programaciones económicas nacionales para responder a los impulsos de desequilibrio procedentes de lo «externo-interno» por obras de empresas *monstrum*, que ejercen una influencia determinante a todos los niveles y con todos los medios.

El Estado nacional está sometido a continuas instancias de carácter financiero y condicionado en sus opciones internas por medio de una política social de tal amplitud que no permite a los actores prever sus efectos. De ello el general «desempeño», la lenta inexorable disgregación del tejido conectivo de las entidades políticas nacionales que ven hacerse inútil también aquel patrimonio cultural en el que confían para sobrevivir a las oleadas disgregadoras procedentes de lo externo. Las empresas transnacionales, introduciendo en los países en los que actúan tecnología avanzada, ejercen una considerable influencia en las vías de acceso al capital y a los mercados internacionales, representan una fuente creadora de ocupación, influyen en la balanza de pagos y en el aumento del producto nacional bruto, controlando el ritmo del desarrollo. «Generalmente, las empresas transnacionales introducen en cada país un paquete de recursos y de tecnología y habilidades operativas, cuyo impacto depende de la naturaleza de los recursos que explotan y de la capacidad del Estado que las recibe para controlarlas» [40].

En un documento de las Naciones Unidas se afirma que «las empresas multinacionales pueden servir como instrumento de modernización y como agentes para la vinculación de los países sedes en vías de desarrollo y la economía mundial, o ellas pueden poner al país sede en situación de una dependencia aún mayor» [41]. Ellas son promotoras de una «cultura de los negocios y del consumo» y de una más o menos descarada injerencia en la vida política de los Estados. El radio de influencia de las sociedades transnacionales alcanza también a la Unión Soviética, donde funciona un centro internacional del comercio de Moscú, que hospeda a unas trescientas sociedades estadounidenses que tienen inte-

[40] *Ibídem*, pág. 291.

[41] VÍCTOR RAÚL HAYA DE LA TORRE: *El antiimperialismo y el APRA*, Ercilla, Santiago de Chile, 1936, pág. 45.

reses combinados con empresas del área socialista. La «armonización» de intereses de superpotencias ideológicamente opuestas influye en la vida de los varios países que de alguna forma gravitan en una u otra área cultural.

El panpolitismo de la acción a nivel internacional origina reacciones radicales, sobre todo en aquellos países, como Brasil, en el que la elefantiasis no se acompaña con una racionalización del desarrollo: nace así la «doctrina de la seguridad nacional», un manifiesto entre tantos para ilusionarse que en el subcontinente latinoamericano el humanismo total ejerce todavía un atractivo sobre la burguesía, a la que le corresponde desarrollar un papel al contrario que concluido. «La doctrina de la seguridad nacional —escribe Joseph Comblin— se presenta como una síntesis total de todas las ciencias humanas, una síntesis dinámica capaz de proporcionar un programa completo de acción en todas las áreas de la vida social: una síntesis entre política, economía, ciencias psicosociales, estrategia militar. Ella se propone determinar los criterios definitivos en todas las áreas de la acción desde el desarrollo económico hasta la educación o la religión. En el mundo moderno sólo el marxismo tuvo una pretensión semejante a la ciencia total y la conducción total de la sociedad». La seguridad y el desarrollo se sueldan en la perspectiva de una guerra total, que reúne en sí las características de la guerra civil y de la guerra militar, que implica a países combatientes y a países neutrales, y que sea al mismo tiempo guerra revolucionaria en cuanto influye en todos los aspectos de la condición humana. En esta perspectiva los teóricos de la «seguridad nacional» son partidarios de la salvación de los «valores permanentes», que por tradición son defendidos por las *élites* nacionales. A éstas les corresponde la tarea de ocuparse de la política nacional a efectos de defender los objetivos nacionales: el poder nacional que se deriva tiene la capacidad de explotar los recursos naturales desarrollando los recursos humanos. «El Poder político es la parte del Poder nacional que incluye los órganos y la función de dirección de la sociedad política; ese Poder es la totalidad de los medios necesarios para que el Estado pueda efectivamente ejercer su soberanía, es decir, el monopolio de la coerción, la facultad de imponer, incluso por la fuerza, las normas de conducta a ser obedecidas por todos. El Poder político comprende el Poder ejecutivo, incluyendo el Poder de policía, el Poder legislativo y el Poder judicial, así como el Poder político-partidario. La estabilidad política es la norma y el criterio que debe regir las relaciones entre los Poderes, o mejor dicho, los componentes del Poder nacional».

La guerra permanente, entendida como fuente inspiradora del teórico de la «seguridad nacional», José Alfredo Amaral Gurgel, implica

una tensión constante por parte de los movilizados, a los que se les permite «poner al día» sólo las armas, insertar en sus cálculos mentales la bomba atómica y el *computer.* Ello significa que la cultura a la que alude Amaral Gurgel es «cultura dependiente», hoy conexionada con el modelo de las potencias predominantes tecnocivilizadoras. «Al observador desapasionado —escribe Hans-Albert Steger— que no se da cuenta de las intrigas de la industrialización masiva de América latina... el nuevo nacionalismo... aparece un síntoma de creciente autoconsciencia, mientras que en realidad no se trata sino de una manifestación externa del ejercicio del poder proconsular, al que le importa anunciar la disgregación de la tecnología» [44].

RICCARDO CAMPA

Universidad de Nápoles
Via Solaria, 422
00199 ROMA

NOCTURNOS

Omnes eodem cogimur: omnium
versatur urna, serius, ocyus
sors exitura, et nos in aeternum
exilium impositura cymbae.

HORACIO

Princes à mort sont destines,
Comme les plus pouvres vivants;
S'ils en sont cources n'attaines,
Autant en emporte ly vens.

FRANÇOIS VILLON

We are such stuff
As dreams are made on; and our little life
Is rounded with a sleep.

WILLIAM SHAKESPEARE

I

Verás muchos rostros del amor,
E irse los días.
Y alguna noche, contemplando el firmamento
Sentirás en tu frente la plenitud y el frío
De esa inmensidad.
Comprenderás el esplendor
Y la miseria.
Y mirarás con sarcasmo y miedo el paso
De los reyes. Y con agradecimiento, el mar.

Deja que tu cuerpo sienta
Pasar la vida,
y a tus ojos

Mirar en paz
Las cenizas del mundo.

II

Si tu destino está ya escrito
O si el azar es quien te toma
Como el viento a las hojas,
Qué importa.
Tuyo es el viaje y tuyos son los puertos,
Porque en la ignorancia eliges
Y con tu carne pagas.

III

Un pájaro que cruza
Los cielos, la sombra de una nube
O la luna en la mar,

Así pasa el amor.
Y olvidarás
Como el viajero olvida.

IV

Todos pasaron. El orgullo
De Troya, los reinos del desierto
Y la sabiduría de los Atlantes,
Roma, Inglaterra, al-Andalus.
Pero el vino que bebes esta noche
Y la mujer que miras,
No serán polvo.

V

Los grandes de otro tiempo
Como los pétalos de las rosas
Cayeron.
Las columnas que Imperio tras Imperio
Levantaron los hombres, son hoy polvo

Y arena, y aún sobrevivieron a sus sueños.
Goza.
Contempla el sol ponerse,
Como él muere tu mundo.
Sé digno de ese oro.

VI

Ya se acerca el Otoño, y antes
De disfrutarlo, habrá pasado.
Como la Primavera, como el Verano...
Gocemos estas noches, oh mi Reina,
Antes de que el Invierno enfríe nuestros cuerpos.
Ven. Déjame contemplarte.
Bésame. Desnúdate.
Baila para mí.
Somos la luz del mundo.
Y que la Muerte, pájaro de la luna,
Nos encuentre durmiendo,
Derribadas las copas, soñando en el Edén.

VII

Leerás una y otra vez,
Mejorándolos (o quizá no), los antiguos
Libros. Contemplarás
Las infinitas telas
De unos pocos.
Llenarán tus días
Unos músicos, unas mujeres bellas,
El mar y los crepúsculos
Y lejanas estrellas.
Amarás otros perros.
Bendecirás a tus dioses
Por el don de la bebida.
Cada mañana, en el espejo,
Verás la derrota.

VIII

Tengo treinta y ocho años. Miro mis manos
Que envejecen como los libros
Y las cosas que he ido conservando.
He aprendido a vivir en un mundo que desprecio.
Extraño hijo de una patria consumida
Por el rencor y la intolerancia,
Deseé que mi corazón
No albergara su odio, que mis manos
Estuvieran limpias de sangre de los míos,
De los de alguna forma, míos.
He viajado tanto, y amé tan pocas mujeres.
También yo he conocido
La mélancolie des paquebots, les froids réveils
Sous la tente,
L'étourdissement des paysages et des ruines.
He buscado en jardines remotísimos
La flor perfecta.
La carne no es triste
Y releo viejos libros.
Miro pasar la luna y mi cuerpo.

IX

Los que soñáis un mundo
Sin libertad, ni belleza ni gloria.
Que mis dioses os maldigan
Y los vuestros os olviden.

X

Si alguna vez me pierdo,
Buscadme en Roma.
Amo tanto Istánbul...
Pero buscadme en Roma.
Deseo más La Habana,
Mi juventud está en París
Y mi corazón es de Nueva York.
Pero buscadme en Roma.
Si alguna vez me pierdo,

Id a Roma, y al atardecer
Salid a pasear sin rumbo fijo.
Me encontraréis mirando la fachada
De algún viejo palacio,
Hablando con cualquiera;
O cuando ya reine la noche,
En algún bar de Piazza
Navona. Me alegraré de veros,
Os invitaré a beber
Y recordaremos el pasado.

XI

A tu lado, feliz,
Duerme la mujer
Que amas ahora. Brilla en su piel la luna
Y suaves resplandores iluminan
Su belleza.
Contémplala orgulloso
De que hayan sido dedos tuyos
Los que arrancaron de su piel
Tan singulares armonías.
Y devuelve a la noche su regalo,
Y como viejos Príncipes,
Sé aún más generoso. Ofrécele la música de Mozart
Y en la serena madrugada
Recita unos versos de Villamediana.

XII

Los infinitos laberintos
Del arte y del amor.
Cada noche repites
Esos afanes misteriosos
Inútilmente.
Y luego, el sueño,
Más misterioso aún,
Te toma.
Cuando el sol se levante
Iluminará a un hombre preguntándose
Quién escribió esos versos

Que ve en su mesa, quién amó a la mujer
Que duerme junto a él.

XIII

En la mujer, como en los gatos,
Una extraña diosa muerta anida.
Y la acariciarás en cuántos cuerpos,
Y alguna vez incluso habrás de demorarte
En la luz de unos ojos.
La desearás cuando ya nada desees,
Y si la fortuna llena tus manos
La buscarás para entregársela.
Ante ella caracoleará tu caballo
Y brillará tu espada.
Y ella, muda y ciega, sonreirá.
Y ha de bastarte ese milagro.

XIV

Oh Noche,
Tú que reinas en el insomnio de los reyes
Y los poetas, y bajo tu inmensidad cobijas
Al asesino y al enfermo
Y la desnudez de los cuerpos
Que por un instante se imaginan eternos,
Tú que en la muerte de Li Po, de Mozart y de Shakespeare
No conmoviste la luz de tus estrellas,
Oh tú, vino de los suicidas,
Ante el silencio de tu firmamento
Levanto mi copa
Y desafío tu soledad.

XV

El amor te envejece
Como la mar a los marinos.

XVI

Da la paz a tu cuerpo.
Bebe al claro de luna.

En la noche hay un verso
Que puedes escribir y que repetirán
Los hombres. O que nunca verás.
Bebe feliz.

XVII

No interrogues al cielo indiferente
Ni mires con pavor tu carne.
Nunca sabrás,
Ni cuando pase junto a ti,
Cuál es tu Destino,
Ni qué extraños caminos dispusieron
A tus pies los dioses.

XVIII

Muchas tierras verás. Y cuántas formas
De Poder... Pero fíjate siempre
Qué bibliotecas y palacios
Y plazas se levantaron en tal reino,
Qué arte nació a su sombra,
Su tolerancia, su clemencia. Medita
A quiénes obligó
Al destierro, a quién asesinó.
Juzga a un Poder por quienes lo negaron.

XIX

Lo único que debes comprender,
Lo único que merece
La pena que comprendas,
Es tu soledad.

XX

Polvo en el viento, pasarás.
Y es tan poco
Lo que como la luz de estrellas muertas
Alumbrará tus días.
Sin embargo en tus manos tienes
La eternidad del amor
Y tus ojos se recrean en la infinita noche.

Polvo en el viento
Pasarás con los pájaros
(Aunque los veas morir)
Y con los árboles
(Aunque te sobrevivan).

XXI

No sólo la belleza. No
Sólo la sabiduría. No sólo
La dicha.

y XXII

Pasa la luna.
Brilla aún sobre ciudades
Que sólo por leyenda conocemos.
Y ya ilumina un mundo muerto.

NOCTURNOS

I. Cartagena, octubre de 1979.
II. Istanbul, febrero de 1980.
III. Cartagena, verano de 1980.
IV. Pompeya, abril de 1980.
V. Nápoles, abril de 1980.
VI. Granada, febrero de 1980.
VII. Cartagena, septiembre de 1980.
VIII. Cartagena, septiembre de 1980.
IX. Roma, primavera de 1980.
X. Cartagena, mayo de 1980.
XI. Cartagena, enero de 1980.
XII. Roma, primavera de 1980.
XIII. Roma, primavera de 1980.
XIV. Cartagena, septiembre de 1979.
XV. Madrid, febrero de 1981.
XVI. Cartagena, agosto de 1980.
XVII. Cartagena, enero de 1981.
XVIII. Madrid, febrero de 1981.
XIX. Cartagena, noviembre de 1979.

XX. Viena, marzo de 1980.
XXI. Florencia, marzo de 1980.
XXII. Cartagena, octubre de 1979.

Y así llegaron a la venta, al
Tiempo que amanecía.

MIGUEL DE CERVANTES

JOSE M.ª ALVAREZ

Puertos de Murcia, 2
CARTAGENA (Murcia)

"TURINA OF ANDALUSIA" (1882-1982)

El crítico americano Gilbert Chase, de antiguo preocupado e interesado por la música española, gusta, en su libro *The Music of Spain,* de «calificar» a los compositores en los títulos de los subcapítulos. Así, entre otros, son curiosas las de Jaime Pahissa, «un catalán modernista»; de Oscar Esplá, «un filósofo-ingeniero-compositor»; de Conrado del Campo, «un exponente del *Sturm und Drang*». La de Turina, directamente en inglés, me ha parecido muy apropiada para servirme de título. Porque todas reflejan, en resumen justo y nada excluyente, la figura descrita, pero ninguna mejor que «Turina of Andalusia». Además, repetida en inglés dentro de un texto en español puede aportar los ecos de una de las razones del éxito de su música fuera de España. Y, en último término, Turina es a Andalucía como Don Quijote a la Mancha, aunque el primero se aventure a un *Homenaje a Navarra* y el segundo pueda ser encontrado camino de Barcelona.

Esa Andalucía que está en una parte bien significativa de la música de Turina ha quedado plasmada entre títulos y subtítulos de su catálogo. Una revisión de éste (muy a mano gracias a la excelente y rigurosa biografía de José Luis García del Busto, publicada con motivo del centenario), sobre un total de poco más del centenar de composiciones, eso sí, con sus característicos e impresionistas títulos de los distintos tiempos, nos muestran diecisiete menciones de Sevilla o de sus barrios, catorce de Andalucía y nueve de otros puntos geográficos de la región. Otras quince referencias al resto de España completan el lógico cuadro nacionalista cultivado por el compositor.

Trayectoria

Nace Turina en Sevilla el 9 de diciembre de 1882, y, al margen de sus viajes, otras dos ciudades son eje de su vida y de su obra: París, primero, en esa toma del pulso de la música de Europa, y, más tarde, Madrid, donde muere el 14 de enero de 1949. París es, efectivamente, puerta de entrada a otros horizontes, como Madrid lugar de vida y de trabajo, pero en una y otra Turina será sevillano en ejercicio.

Entre 1905 y 1913, con repetidas interrupciones, se desarrolla la etapa parisina de Turina, una etapa que tiene tres consecuencias definitivas en su quehacer musical. En primer término, sus estudios en la Schola Cantorum, en la que, de la mano de Vincent d'Indy, recibirá la influencia de las tendencias de César Franck. Esta influencia se manifiesta en alguna de sus obras, como el *Cuarteto,* fechado en 1911, mientras se imponen otras realidades. Si su «andalucismo» le hace especialmente sensible al contacto con la música de Albéniz, su «oído» se dejará seducir por los encantos del impresionismo, el reverso de la medalla que lleva la cara de César Franck. Y desde los tres ángulos, el sistema cíclico de la Schola, el sentido instrumental del impresionismo y el sevillano que lleva dentro, empezará a cuajar en títulos como *La procesión del Rocío,* otro de sus quehaceres parisinos, el de compositor. Junto a ellos, el de pianista.

Desde *La procesión del Rocío, opus 9,* ya citada como uno de sus grandes títulos, de 1912, hasta la *Oración del torero, opus 34,* ya de 1925, cabe situar la definición de su personalidad creadora. Entre una y otra, las *Danzas fantásticas, opus 22,* y la *Sinfonía sevillana, opus 23,* ambas de 1919. Son, sin duda, los cuatro títulos más interpretados dentro y fuera de España, los que mejor le representan y, en último término, los que con mayor o menor justicia respecto del resto son de obligada referencia al hablar de su obra, por breve que sea el comentario.

Y estas obras que le sirven para imponerse han de considerarse como pilares del resto de su labor creadora, que seguirá por los mismos caminos en su línea principal. En la orquesta, en el piano o en la voz, la lista del grupo de «aciertos» crece junto a títulos menores, pero expresión siempre de su saber hacer y de un rigor selectivo.

Pero no todo es nacionalismo en Turina. Por algo su catálogo se abre con un *Quinteto en sol menor para piano y cuarteto de arco,* que responde a una concepción pura en la forma y en la intención del contenido. No es sólo fruto de las enseñanzas de sus maestros, sino comienzo del «otro» Turina, no por menos frecuente ajeno al conjunto de su personalidad. La sucesión de los primeros títulos ya va probando los dos caminos.

Tras el *Quinteto, opus 1, Sevilla, opus 2,* para piano. Así, desde los dos primeros pasos están presentes ambas preocupaciones creadoras, aunque la de la música pura sea menos frecuente. Como a saltos volverá a encontrarse frente a la necesidad de renunciar a lo nacionalista, a veces sólo levemente aludido. Ya en 1935, otro título se suma con especial relieve a esa otra relación más reducida, el de la *Serenata, opus 87,* para cuarteto de cuerda, con frecuencia interpretada por conjuntos orquestales de cámara.

En uno y en otro caso, es decir, en su apego al nacionalismo, como



Joaquín Turina.

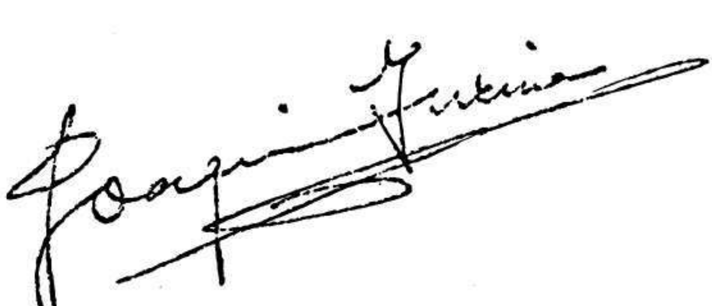


Turina a bordo del «Cristóbal Colón», camino de La Habana (1929).



Portada de la partitura de «Margot», de Turina, escrita en 1914.





en sus infrecuentes «salidas» de él, así como en la continuidad de su trayectoria, con el peso dominante de esa primera etapa creadora, no caben los reproches, y menos aún, la minusvaloración de la segunda etapa del conjunto. Porque una y otra *son,* juntas, la obra de Turina y, como cualquier otro compositor, en ambas hay obras con esa «garra» especial que, además de su bondad intrínseca, llega más profundo en los gustos del público.

Sus puntos de vista

Continuidad y sentido de cada momento histórico son fundamento y clara visión musical de Turina. En su obra y en sus opiniones. Recordaremos alguna gracias a otro libro básico para conocerle, publicado también con motivo del centenario de su nacimiento. Me refiero a *Escritos de Joaquín Turina,* una recopilación con comentarios de Antonio Iglesias, de gran interés.

En una de las conferencias pronunciadas por Turina en Cuba, dedicada a la «Música moderna», que ante lo vago del término sitúa desde Debussy, dice: «La música debe ser comprendida por todo el mundo; es la expresión del sentimiento por medio de sonidos. La fórmula del día, la estructura interna, la compilación de escritura, son elementos y datos que no cuentan, que no deben contar para el público que escucha...». Con este criterio personal, reflejo de su propia postura de compositor, cierra la descripción expuesta a lo largo de la conferencia de una especie de «guerra de las audacias», que considera meta de gran parte de la música de ese tiempo —la conferencia fue escrita y dictada en 1929—, desde Strawinsky a Schönberg.

Diez años después, en su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, plantea el tema de «La arquitectura en la música», y dice en uno de sus párrafos: «La descripción de un paisaje, la impresión de un ambiente marítimo, el fragor de una tempestad, el bullicio de una fiesta, el acompasado ritmo de un cortejo, son otras tantas pinturas que, con los sonidos, hace el músico. Para estas pinturas dispone el compositor de una paleta maravillosa, cual es la orquesta».

Conviene completar el cuadro con una última referencia a los «escritos» de Turina. Esta vez de su conferencia «Desenvolvimiento de la música española en estos últimos tiempos», fechada en la Universidad de Oviedo en 1943. Comenta la famosa negación de expresión para la música dictada por Strawinsky y prosigue: «Nuevas fórmulas se presentaron, la pretendida vuelta a Bach, otra vuelta a Scarlatti y, por

último, la aparición de la politonalidad y hasta un intento para emplear cuartos de tono, dejando a un lado nuestra escala temperada». Y añade: «Y en muy grave peligro se encontraron los compositores españolistas, frente a las acometidas del grupo internacional. Por mi parte, aguanté a pie firme, recordando la frase de un gran escritor español: *Siempre pasa lo que debe pasar*».

Tres fragmentos de la filosofía de Turina como compositor que coinciden en la esencia a través de los años. A la hora del primero es ya el autor de una decena de títulos internacionalizados, en la del último faltan seis años escasos para su muerte. En todos es un defensor de la tonalidad, del nacionalismo y del impresionismo; ésas son la esencia, y las transgresiones, un simple juego de fronteras. Lo que Federico Sopeña, su primer biógrafo, definía con estas palabras: «Sevilla, tan viva y recoleta dentro de sus patios, tiene ambición de urbana grandeza, y ése es su milagro: conciliar el patio con la ciudad. La misma relación existe entre la vena lírico-andaluza de la obra de Turina insertada en las formas más amplias del lenguaje universal: *Sinfonía sevillana*. Las facetas de su obra son como viajes de Turina, en los cuales queda siempre marcado el sello del punto de partida».

París

Al igual que en pintura se ha estudiado con detalle el fenómeno de los españoles de la «escuela de París», en música habrá que considerar, al menos, las consecuencias de los «pasos» por la capital francesa. Un estudio que deberá ir más allá del cuarteto de siempre: Albéniz, Granados, Falla y Turina, al que en ocasiones se añade un piano: el de Rodrigo. Porque además de ser en realidad un grupo más numeroso, el contacto con la ciudad, su música y sus músicos, es origen de consecuencias muy distintas. Sin embargo, con Falla y Turina se produce una coincidencia en su evolución musical, los dos «huyen» de la zarzuela, sin que la expresión tenga un sentido peyorativo para el género lírico español. Es sólo un planteamiento de horizontes. Para Falla, hacia un encontrar su camino de compositor. Para Turina, en la decisión de serlo o de hacerse concertista de piano.

El hecho de que el *Quinteto, opus 1,* de Turina esté fechado en París y de que le sirviera para ganar el premio de la Sección especial de Música del Salón de Otoño de París, nos da una idea del significado de su viaje. Pero cada uno en su propio camino y, sobre todo, en su manera personal de entender la música, la comparación Falla-Turina, como dos figuras aisladas, es, cuando menos, injusta. Tan absurda, pese a lo frecuente, como sería la de Albéniz-Falla, que nadie se plantea. Otra

cosa es la apreciación individual de la música de cada uno o de obras en concreto, e incluso el aceptar el mayor reconocimiento universal que se mantiene hoy para la obra de Falla.

Turina hoy

Le falta a Turina, a mi entender, el factor de contraste. Su continuismo, consustancial con su modo de sentir la música, actúa en buena medida contra él. En la obra de Falla, en oposición a la esencia andalucista de *El amor brujo* o de *El sombrero de tres picos,* aparecen *El Retablo* o el *Concerto;* en Strawinsky, tras los ballets rusistas, que culminan con *La Consagración,* serán los retornos, como preludio de otros muchos, elementos de contraste. No es así en Turina. Ya lo he citado, *Sevilla,* que da título a la *opus 2,* se transforma en *Por las calles de Sevilla,* en la *opus 96.* Y la fidelidad, en un mundo que parafraseando su conferencia está lleno de «guerras de las audacias», tiene un alto precio. Turina, que cierra prácticamente el nacionalismo español con proyección universal, lo paga poco después de la *Oración del torero,* su último gran lanzamiento a los atriles extranjeros. Turina sigue siendo Turina, pero los gustos musicales de las nuevas generaciones han cambiado. Su «cupo» de títulos reconocidos ha quedado «congelado», aunque, de puertas adentro, sí sigamos contando y cantando con él.

CARLOS-JOSE COSTAS

Príncipe de Vergara, 211
MADRID-2

DE JORGE MANRIQUE A JOSEFINA DE ATTARD: LOS POETAS EN LA OBRA DE JOAQUIN TURINA

La creación vocal de Joaquín Turina abarca, prácticamente, toda su existencia creadora desde la «Rima» op. 6 (1911) al «Ave María» op. 95 (1942) y a ella pertenecen algunos de sus mejores logros. El compositor eligió a poetas muy diversos, y este eclecticismo es una de sus notas características en este campo: románticos como Rivas y Espronceda, áureos como Lope de Vega y locales como Muñoz San Román... Pero a esta diversidad le otorgó Turina una indiscutible unidad. Podría reprocharse al autor no haberse adaptado para atender adecuadamente a tan diferentes estilos poéticos, pero no el haber sido desleal al suyo propio. De este modo veremos cómo antes que poner música a Lope o Campoamor, Turina hizo que Lope y Campoamor pusiesen letra a su música. Naturalmente también esta aseveración admite grados y matices. La música vocal del maestro andaluz —no incluyo en mi estudio sino la realizada sobre poemas— posee, en general, unas características que Federico Sopeña ha resumido con especial acierto: «estilo de hermoso barroquismo: amplia tesitura, repentinas escapadas hacia el grito, agilidades de cante jondo y momentos estáticos que piden calor y volumen a la voz» [1].

Intento estudiar en este trabajo la relación de Turina con todos los poetas a los que puso música, y sigo para ello un criterio cronológico, no de obras, sino de autores, pues Turina incluyó, en ocasiones, a varios poetas en una misma obra y puso música en diversas ocasiones al mismo autor. La relación comprende doce poetas: Manrique, Lope, Rivas, Espronceda, Campoamor, Bécquer, Rodríguez-Marín, los hermanos Alvarez Quintero, Muñoz San Román, Cristina de Arteaga y Josefina de Attard.

Jorge Manrique

Turina no puso directamente música a las célebres *Coplas* de Manrique, sino que realizó la música escénica para *La adúltera penitente,* de Moreto, en adaptación libre de Gregorio Martínez Sierra [2], quien en el

---

[1] En su obra *Joaquín Turina,* pág. 93, Madrid, 1956.

[2] Además de la mencionada obra, Turina y Martínez Sierra colaboraron en la comedia lírica *Margot,* el milagro escénico *Navidad* y la ópera *Jardín de Oriente.*

primer acto de la obra añadió, por su cuenta, algunos versos de las *Coplas* [3], todos ellos relacionados directamente con la muerte. Martínez Sierra, en una conferencia leída en el Teatro Eslava antes de la primera representación de *La adúltera penitente* (1917), justificaba así esta intromisión: «Para la Voz del Convento he aprovechado algunos versos de las coplas de Jorge Manrique: en esto he seguido el ejemplo de los autores, que en otros momentos de este mismo drama hacen hablar a la dicha voz con versos de fray Pedro de los Reyes y Damián Vegas. Después he visto que Lope de Vega en *La buena guardia* hace hablar también a la Voz del Cielo con las mismas estrofas de Jorge Manrique elegidas por mí, y me congratulo de la coincidencia» [4]. Turina compuso la música para diversos momentos de la acción escénica de esta comedia sobre la vida de Santa Teodora de Alejandría y realizó luego una suite en cinco movimientos como obra de concierto. Toda esta música es puramente instrumental a excepción del primer número —la escena del jardín— en la que un tenor canta los versos de Manrique [5]. Turina resolvió con habilidad el casi insoluble problema de poner música a unos versos de tanta hermosura como fama. Intentar dotarlos de una línea melódica decidida que estuviese a la altura de un texto de tal categoría literaria hubiese sido una especie de suicidio musical. Había que buscar otra vía y Turina la encontró precisamente en el contexto de la obra dramática. Es de noche y en un jardín en el que hay una fuente, Teodora, esposa de Natalio, se lamenta del amor apasionado que siente por Filipo; de la fuente surge el demonio que tienta a Teodora, instándola a gozar del amor de Filipo. De un convento cercano surge una voz que canta: «¡Recuerde el alma dormida...!» El diablo retrocede al escucharla, pero vuelve e intenta rendir a Teodora; torna la voz: «Este mundo es el camino...» Teodora reacciona y vence la tentación. Resuena por última vez la voz: «¡Nuestras vidas son los ríos...!» El demonio se retira. Turina se inspiró en el canto gregoriano para la línea vocal de las coplas: hace así que, en efecto, se relacione la música con el vecino convento y ésta aparezca como rigurosa oposición divina a los intentos del demonio. Hay que tener en cuenta que el cantante no está en escena, sino que la voz surge de la noche procedente de un lugar sagrado para advertir a la enamorada mujer de la brevedad de la existencia humana y, por tanto, de los goces que la tientan. De línea muy central y sobria, sin apenas dificultades vocales, que en dicha situación estarían

[3] Los versos son exactamente los números 1-6 de la copla I, 1-3 de la III y 1-6 de la V. Sigo la edición crítica de R. Foulché-Delbosc, Barcelona, 1902. En su manuscrito, Turina repite «sin pesar» en el 6.º verso, en lugar de «sin error». Probablemente un «lapsus» del músico.

[4] En la edición de MARTÍNEZ SIERRA de *La adúltera penitente*, págs. 29-30, Madrid, 1917. Ignoro cuál edición consultó nuestro autor de *La buena gùarda*, pues Lope no utilizó nunca los versos de Manrique en dicha obra.

[5] La partitura de *La adúltera penitente* no ha sido editada todavía. Agradezco a la familia Turina el que me dajesen una copia del manuscrito original.

fuera de lugar, este Manrique de Turina es de una acertada humildad y de una notoria eficacia en el requerimiento de la situación dramática [6].

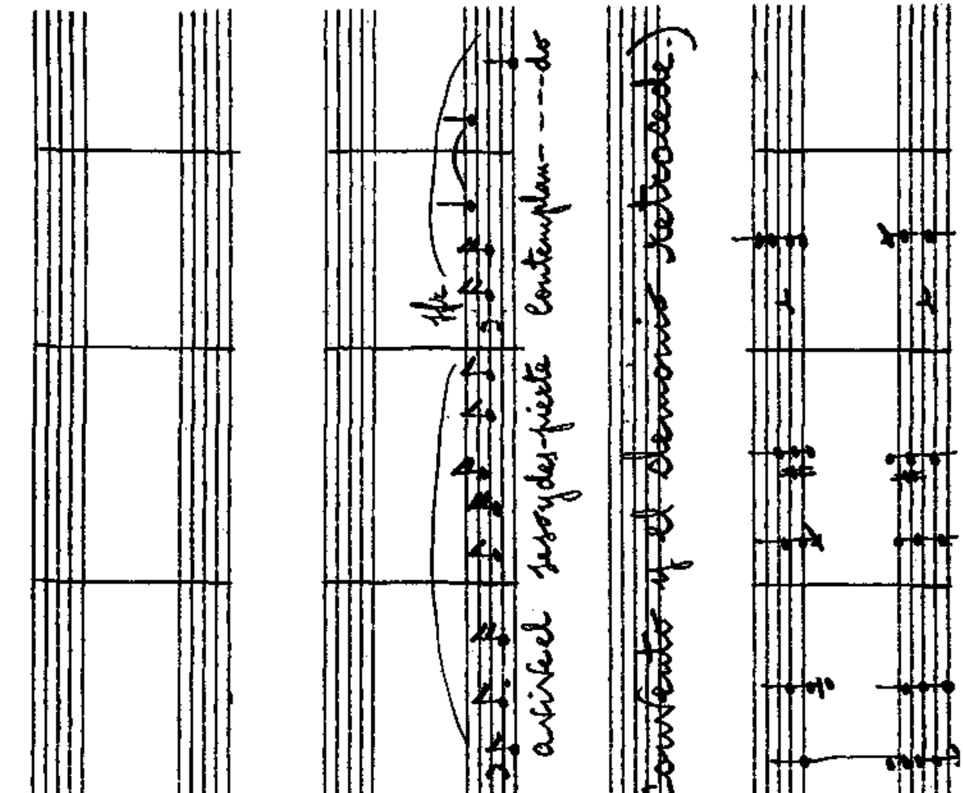
Lope de Vega

En 1935 se celebraron en España diversos actos para conmemorar el tercer centenario de la muerte de Lope. Uno de ellos tuvo lugar en el Teatro de la Comedia, de Madrid, en noviembre de ese año con el estreno del *Homenaje a Lope de Vega*, op. 90, de Joaquín Turina. El compositor realizó tres canciones para voz y piano basadas en textos del Fénix, pero, de manera un tanto sorprendente, no los tomó de sus poesías —entre las que hay maravillas para ponerles música—, sino de fragmentos incluidos en tres de sus obras dramáticas: *La discreta enamorada, La estrella de Sevilla* y *Fuenteovejuna* [7]. «Cuando tan hermosa os miro» es un ejemplo típico de octavilla aguda ligera, estrofa que en el teatro clásico se empleaba exclusivamente en las partes cantadas. Se encuentra en el acto II, escena I, de *La discreta enamorada*. La acción se desarrolla en Madrid, en el Prado de San Jerónimo, y es de noche. En medio del rumor de las fuentes se eleva una queja amorosa (interpretada por músicos que tocan y cantan según la acotación) que es el texto elegido por Turina. Sin embargo, nada tiene la canción de serenata o de intento de adecuación al momento escénico. Debemos considerarla de manera independiente, fuera de su contexto teatral. Contemplada así, «Cuando tan hermosa os miro» es una canción de gran aliento romántico, muy en la línea de Granados —de hecho el tema central expuesto por el piano está claramente inspirado en la *Danza española número 2* del maestro catalán. Turina se permite la pequeña libertad de variar el último verso de Lope que pasa de «suspira por mí el deseo» a «suspiro por mi deseo», verso en el que culmina la breve e intensa canción con un si bemol agudo.

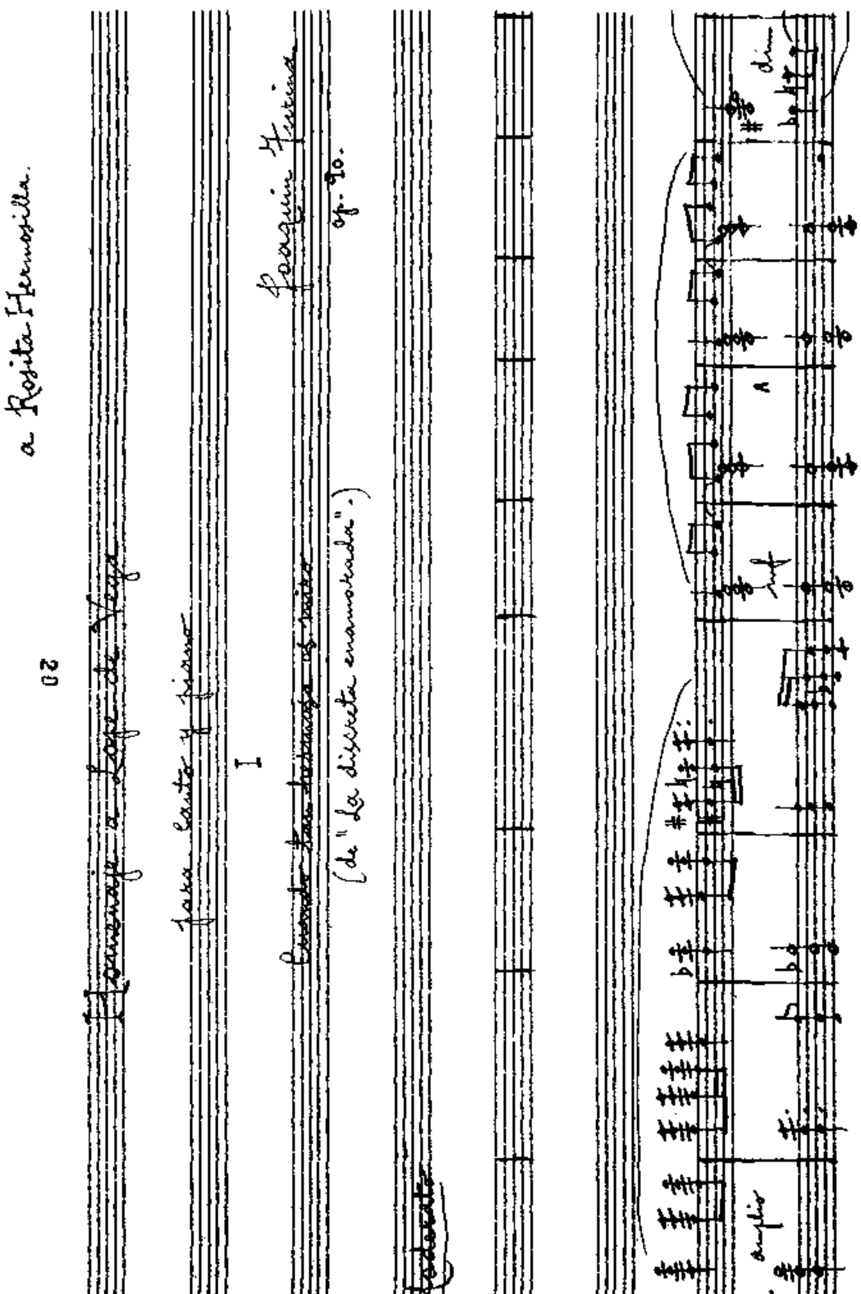
«Si con mis deseos» pertenece a *La estrella de Sevilla*, acto I, escena VII; es un fragmento de la silva que domina la escena y está puesta en labios de Estrella, quien responde con donaire a los amorosos intentos del rey don Sancho. Es de suponer que el propio título de la obra atrajera a Turina, de la que, además, eligió unos versos en los que se cita a su amada ciudad, no debiéndole importar la dudosa autoría de la comedia. La canción es de atmósfera más bien recogida («delicadí-

[6] Mucho me ha sorprendido leer, a este respecto, la opinión de Henri Collet, buen conocedor de la obra de Turina y amigo suyo personal, a quien el compositor dedicó su «Rima» op. 6. Dice el crítico francés: «La scène du jardin [...] est traitée par Turina dans la note picaresque. On songe a *Faust* mais a travers le *Magicien Prodigieux* de Calderon, voire la *Celestine* de Rojas». *L'essor de la musique espagnole au XX siècle*, pág. 65.

[7] Sigo la edición de las obras de Lope de la B. A. E., núm. 24, para las dos primeras, y número 41 para la tercera, Madrid, 1871 y 1873, respectivamente.



Manuscrito original de Joaquín Turina: «Las coplas», de Jorge Manrique (partitura inédita).



Manuscrito original de Joaquín Turina: «Homenaje a Lope de Vega».

simo», se señala en la partitura al comenzar la voz) con un único clímax, precisamente en la palabra Sevilla. Tampoco creo que guarde relación estrecha con la situación dramática; Turina cambia el primer verso —que da título a la canción— restándole una sílaba, ya que en la obra se lee «Si como mis deseos» —lógicamente un heptasílabo— por motivos puramente musicales. La canción finaliza de modo misterioso con levísimos acordes del piano en eco.

La tercera canción, «Al val de Fuenteovejuna», está extraída del acto II, escena XVI, del famoso drama, cuando se celebran las bodas de Frondoso y Laurencia en el campo del pueblo. Son los músicos los que cantan un romance alusivo a los deseos del caballero de Calatrava por la hermosa lugareña. Turina realiza una canción de indudable garbo popular; la parte narrada es rápida y más tranquila en las intervenciones del caballero, aunque es en éstas en las que la canción alcanza una mayor intensidad. La separación del elemento narrativo y de las interpelaciones del caballero dotan a la pieza de una cierta estructura dramática. La canción se remata, a modo de colofón, con un « ¡ah! », rotundo mantenido y no exento de agresividad.

El duque de Rivas y José de Espronceda

Que Turina tuvo afición por la literatura romántica lo muestra no sólo la elección de no menos de cuatro poemas para sus canciones, sino también el hecho de que para dicha elección debió el compositor leer abundante poesía de ese período. En su biblioteca figuraban las *Obras Completas* de Rivas, de Víctor Hugo y otros autores románticos [8]. Abarca además este interés por el romanticismo al menos desde 1923 —año de composición de *Tres arias,* op. 26, con textos de Rivas, Espronceda y Bécquer— hasta 1929, en que escribe el *Tríptico* con un texto de Campoamor y dos del autor de *Don Alvaro* [9]. A esto debe añadirse la indiscutible vena romántica que aflora en muchas de sus composiciones vocales, independientemente del texto en que se basen, fruto, sin duda, de su propio temperamento, pero también de sus lecturas.

Del duque de Rivas tenemos tres ejemplos. Tal vez no esté aquí el mejor Turina, pero me parece indudable la atracción que el iniciador del romanticismo español ejerció en el músico. Si pensamos que hasta un Verdi sintió la fascinación de Rivas, siendo su contemporáneo —no nos debe extrañar que Turina, que compartía alguno de los esenciales

[8] Por desgracia, la no pequeña biblioteca de Turina se encuentra dispersa en la actualidad. Los datos arriba mencionados me fueron amablemente facilitados por su hija Obdulia.

[9] Es notorio la proclividad de Turina hacia el número tres. En su producción vocal encontramos: *Tres arias,* op. 26; *Tríptico,* op. 45; *Tres sonetos,* op. 54; *Tres poemas,* op. 81; *Homenaje a Lope de Vega,* op. 90 (tres poemas), e incluso las tres canciones sobre Cristina de Arteaga, op. 38 y 39.

presupuestos románticos, el nacionalismo, por ejemplo—, se hubiese fijado en él, que además era andaluz, para servir de inspiración a su música. La primera de las *Tres arias,* op. 26, es el romance «En una yegua tordilla», que se encuentra (como los otros dos ejemplos) en las *Poesías sueltas y poemas cortos,* de Angel de Saavedra [10]. Es un romance de ambiente morisco, en el que el gallardo y noble Atarfe, triunfante de los cristianos, se ve derrotado en el amor al ser abandonado por la bella Daraja. Como es habitual en los romances de ambiente morisco, el léxico tiende a crear un ambiente exótico y lujoso, refinado y voluptuoso: damascos, alfombras, agua de azahar. «Daraja, la de los ojos negros / que cuando miran abrasan». Turina no acierta a crear ese ambiente; la línea vocal no refleja el ámbito del poema con su sentido de victoria y de derrota. Sólo en el aspecto rítmico y en algunos efectos pianísticos —los sostenidos trinos de la mano izquierda, por ejemplo— ofrece la música un verdadero interés.

Las otras dos canciones, «Cantilena» y «Madrigal», pertenecen al *Tríptico,* op. 45 (la tercera es «Farruca» sobre Campoamor). Lo primero que cabe preguntarse es la razón de Turina para realizar este tríptico, pues, dadas las características vocales, es imposible que una misma intérprete cante las tres obras. «Farruca» está escrita para mezzosoprano, «Cantilena» para soprano ligera (llega a un mi bemol sobreagudo) y «Madrigal» para una lírica (se conforma con si bemol). ¿Acaso por esa tendencia al mágico número tres arriba apuntada? [11] «Cantilena» es una canción construida sobre un tema de carácter pastoral, de cierta ingenuidad y ligereza. El poema, en heptasílabos, tiene también un tono primaveral, amoroso y lozano. Turina puso al comienzo de su canción «expresivo y con sentimiento popular». Además de la dificultad de sus sobreagudos, la obra se caracteriza por su final: una vocalización, muy turiniana, que abarca nada menos que 16 compases.

La tercera obra sobre el duque de Rivas es «Madrigal», tomada de unos «Versos escritos en el álbum de P. A.» Son cuatro redondillas de rimas abrazadas sobre tema amoroso, en el que se vierten los habituales tópicos de la belleza de la mujer. Su arranque «Tus ojos, ojos no son» parece preludiar un conocido poema de Miguel Hernández. Turina construye una canción en la forma A-B-A, en la que B es un intermedio lento que sirve de contraste a la apasionada expresión con la que comienza y termina, repitiendo la primera redondilla. Es de destacar el relieve musical que el compositor otorga al verso «Con un hierro penetrante», al que pide se diga «un poco desgarrado». El final es de gran fuerza con rotundos acordes del piano sobre la palabra «corazón».

---

[10] Sigo la edición de las *Obras Completas* del DUQUE DE RIVAS, 2 vols., Barcelona, 1884.

[11] De hecho, Turina dedicó las canciones a tres artistas diferentes: Conchita Supervía, Blanca Asorey y Felisa Herrero, respectivamente.

El único texto de José de Espronceda al que puso música Turina es «El pescador», segunda de las *Tres arias*, op. 26. El poema original consta de siete octavillas agudas —versos heptasílabos con terminación aguda en cuarto y octavo [12]—. El carácter es amoroso, suave, con un léxico en el que dominan los tonos dulces y apacibles: placentera, tierno, manso, blando, leve..., y también las evocaciones fantásticas de las maravillas marinas: corales, nácar, sílfides, ondinas. Turina omite las estrofas tercera, cuarta y séptima, tal vez para no alargar excesivamente la canción. Lo más afortunado del «aria» es el carácter del barcarola otorgado a la primera estrofa, muy apropiado a los versos, con una sutil intervención del piano que imita el murmullo del agua. En la segunda estrofa la música se anima hasta alcanzar un clímax en el último verso de la siguiente estrofa «mi dicha encontraré»; luego de breve retorno a la calma, vuelve la tensión hasta desembocar en un nuevo clímax en el verso final de la penúltima estrofa «a par te aclamarán». El final es un acierto; la canción no termina «en punta», sino que Turina, sabiamente, vuelve a la barcarola inicial, repitiendo la primera estrofa y otorgando así una forma cíclica a la canción, recurso éste muy del gusto de la escuela de Vincent d'Indy, tan importante en la formación del músico sevillano.

RAMÓN DE CAMPOAMOR

Nos es difícil imaginar hoy la altísima estima que en su tiempo suscitó la poesía de Ramón de Campoamor (1817-1891) tanto entre los críticos como entre la gente en general que conocía de memoria muchos de sus poemas breves («Doloras-Cantares») e incluso alguno de los largos («El tren expreso», por ejemplo). Hacia finales de siglo la popularidad del poeta asturiano seguía incólume y sólo muy poco a poco fue desvaneciéndose a lo largo del nuestro. Tal vez lo fácil de su mensaje poético, su «filosofía doméstica», que no necesitaba de ningún tipo de formación intelectual para ser comprendida, pueda explicar el éxito de Campoamor entre el público; más difícil lo es entre la crítica y entre los propios poetas —Rubén Darío fue un admirador rendido [13]—. Pero las alabanzas desmesuradas de los críticos contemporáneos habrían de trocarse en ataques feroces de los posteriores. Valbuena Prat dice de su poesía que «es de lo más ramplón y superficial, a la altura de cualquier portera o dependiente de perfumería» [14], y Vicente Gaos, por su parte, habla de sus «ideas vulgares y adocenadas» y de «sus versos pedes-

[12] Sigo la edición de ROBERT MARRAST de sus *Poesías líricas y fragmentos épicos*, Madrid, 1970.
[13] Puede darnos una idea las páginas que le dedica el poeta nicaragüense en «La coronación de Campoamor», en *La España contemporánea*, págs. 61-69, París, 1901.
[14] *Historia de la Literatura Española*, vol. III, pág. 253, Madrid, 1960.

tres» [15]. Cierto es que en la poesía de Campoamor domina el romanticismo superficial con incursiones en la cursilería, y que los grandes temas de la poesía de todo tiempo —el amor, la soledad, el paso del tiempo, la muerte— se ven reducidos a un exasperante proceso de banalización. Esto nos parece hoy muy claro, pero en los primeros decenios de siglo no lo era tanto porque, precisamente, el oropel que rodeaba a sus poemas «rimaba» con la mediocridad intelectual de la España de entonces. Si convenimos en que no puede hablarse de Turina como un erudito especialmente entendido en cuestiones literarias —ni tenía por qué serlo—, no nos puede extrañar el que en 1917 pusiese música a varias composiciones de Campoamor. Yo creo que lo que más atrajo al compositor fue el carácter «coplero» de los poemas que aun no siendo andaluces tampoco estaban muy alejados de ciertas escuelas «populares» del sur de España, con su moraleja, su sentido fatalista de la existencia y su gusto por el contraste y el rasgo ingenioso. Eran además muy aptos para ponerles música, muy «cantabiles», y en honor a Turina hay que decir que los versos elegidos son de lo más discreto de la producción de Campoamor. Cinco son las canciones con textos del poeta asturiano: cuatro pertenecen al *Poema en forma de canciones* y la quinta a un *Tríptico* que comprende otras dos canciones con textos del duque de Rivas.

El *Poema en forma de canciones*, op. 19, consta de cinco partes, la primera puramente instrumental y las otras cuatro para voz y piano. Más tarde, el propio Turina orquestó la obra, pero es en su versión original como sigue interpretándose hoy, sobre todo alguna de las canciones. La primera de ellas, «Nunca olvida», pone música a la Dolora número LIV, cuyo título completo es «Nunca olvida quien bien ama» [16]. El breve poema —una copla de arte menor— está respetado escrupulosamente por Turina, quien se permite la única licencia de repetir los octosílabos cuarto y octavo, cosa no sólo lícita, sino lógica, pues son estos versos —«mi confesión te diré» y «nunca te perdonaré»— los más importantes de la copla; la repetición realza la importancia de los mismos y da unidad a la canción al tener además la misma rima. La música no es de lo mejor de Turina y no acierta a crear el ámbito confesional —de confesión última además— que se desprende de la dolora, ni tampoco a reflejar los contrastes tan queridos por Campoamor: siempre/nunca, amado/odiado, con toda el alma perdono/nunca te perdonaré.

La segunda pieza, «Cantares», está formada por dos poemas diferen-

---

[15] Cfr. «Campoamor, precursor de T. S. Eliot», en *Temas y problemas de literatura española*, páginas 206-7, Madrid, 1959.

[16] Sigo la edición de las *Obras poéticas completas*, 2 vols., Barcelona, 1900.

tes del libro *Cantares* [17] —los números 8 y 36 de los amorosos— que aparecen muy bien imbricados. Son dos redondillas, aunque la primera es de rima abrazada y la segunda cruzada. El tema amoroso tiende al ingenio contrastante en ambos casos —recurso muy de Campoamor—: el amante que siente más cerca el amor cuanto más se aleja de él (número 8) y el embeleso amoroso que lleva a mirar sin ver y a escuchar sin oír (núm. 36). Turina realiza aquí una canción típicamente andaluza, añadiendo al texto al comienzo y al final un « ¡ay! » que, sobre todo el último, pone evidentes resonancias de cante jondo y que es de gran dificultad para el intérprete.

El compositor respeta, aunque no por completo, el texto con la simple reiteración de «es en mí» en el primer cantar y, de nuevo, la repetición de los versos primero y cuarto del segundo. Sin embargo, de este último suprime la palabra «hoy». El verso en Campoamor es «Vuélvemelo hoy a decir», pero la supresión está justificadísima al encontrar aquí Turina una de sus expresiones musicales más felices. Este pasaje de la canción se halla entre los más sugerentes, misteriosos y sensualmente inquietantes no sólo del maestro sevillano, sino de toda la literatura vocal española. ¡Gran acierto! «Cantares» es, con toda justicia, una de las páginas que se interpreta con mayor asiduidad dentro del repertorio español.

La tercera canción, «Los dos miedos», toma como texto la dolora LXXX. El poema está dividido en dos partes, de cuatro versos cada una: dos endecasílabos y dos heptasílabos que guardan una perfecta simetría en ambas partes. En la primera comienza la noche y la amante siente miedo de la cercanía del poeta; en la segunda la noche ha pasado y ahora el miedo que sufre es el de su alejamiento. Lo más interesante de la canción es el aspecto pianístico, que en la transición entre las dos partes tiene un amplio despliegue. El cometido vocal está tratado con menos audacia y originalidad que en la canción anterior e incluso puede sorprender que en la palabra «noche» la voz se eleve, clarificándose por tanto, y en la palabra «día» vaya hacia el registro grave, oscureciéndose. Como es habitual en Turina hay alguna repetición del texto, en este caso el de los dos últimos versos y aún —para alcanzar un mayor énfasis— una tercera vez el «sin ti» final [18].

---

[17] Campoamor divide el libro de *Cantares* en tres grupos: amorosos, epigramáticos y filosófico-morales. Los dos primeros están formados por 43 poemillas, el tercero por 48. Suelen tener cuatro versos de arte menor, por lo general octosílabos, y su intención —que no su resultado— es bien explícita en el encabezamiento de cada grupo.

[18] Un crítico tan fino como José Luis García del Busto considera que la relación texto-música de «Los dos miedos» es superior a la de «Cantares», de la que dice poseer un «españolismo un poco externo». Cfr. su libro *Turina*, pág. 61, Madrid, 1981. Aunque no comparto esta opinión, me parece interesante constatar la diversidad de enfoques sobre el «españolismo». En este sentido «Los dos miedos» es también una canción estrictamente española.

Por su parte, Sopeña afirma taxativamente de esta canción: «"Los dos miedos" es para mí una de las cumbres geniales de la producción de Turina», y del verso «Por qué te alejas tanto de mi

La cuarta y última canción es «Las locas por amor», que tiene como texto la dolora CLXXVII. El poema es un quinteto que, en su brevedad, resume una conversación entre Venus y un amante. El «mensaje» es que la mujer prefiere un amor corto pero intenso a otro largo y moderado, tema que hace referencia a ese tópico de la volubilidad amorosa de la mujer y que en Campoamor, como en otras ocasiones, aparece teñida de una leve ironía [19]. Turina no hace mucho caso del término «dolora» y compone una canción desenfadada, llena de ritmo y vitalidad. Al ser más difícil manejar musicalmente el endecasílabo que el octosílabo —y más tratándose de una canción con tempo rápido—, no encaja siempre bien el texto con la música, lo que obliga al compositor en ocasiones a quebrar la línea del poema. La canción pone su mayor énfasis en el «Te amaré» (repetido hasta cuatro veces) con que comienza y que le sirve asimismo para llevarla a su rotundo final.

El *Poema en forma de canciones* se estrenó en Lisboa en 1918, siendo su intérprete Aga Lahowska. Al año siguiente se dio en Madrid en su versión orquestal.

La otra canción de Campoamor puesta en música por Turina, «Farruca», es un decenio más tardía, de 1929. Forma parte del *Tríptico,* opúsculo 45, con otras dos canciones de don Angel de Saavedra ya comentadas. El maestro sevillano reunió tres «cantares» diferentes y los unió formando un texto que aparece perfectamente unificado por la música. De las tres estrofas, la primera y la tercera pertenecen a los cantares amorosos (núms. 6 y 16), y la segunda a los filosófico-morales (número 37); son tres redondillas, las extremas cruzadas y la central abrazada. Turina se lanza a una obra llena de garbo, de fuerza expresiva, de ritmo y de desgarro. Desde el comienzo —repetidos dos veces los dos primeros versos— hasta el hondo final, «que no hacen más sombra que una / siendo nuestros cuerpos dos», esta farruca es una muestra espléndida del mejor Turina, en el que lo andaluz no es una mera fórmula o una etiqueta externa y superficial, sino que está expresado con sentimiento y con pasión, logrando —como lo hiciera Falla— ese difícil paso de unir lo popular —lo autóctono— con las exigencias de una canción culta. La dificultad interpretativa, tanto para la voz como para el piano, tiene su compensación en la indudable brillantez y en el atractivo que ejerce sobre el oyente. Su primera intérprete, Conchita Supervía, debió inspirar también a Turina, pues la obra responde de

lado», dice que «marca la máxima entrega pasional de Turina». *Ob. cit.,* pág. 95. Creo sinceramente —y en ello estoy «con la inmensa mayoría»— que «Cantares» o «Farruca» son un mejor y más sincero reflejo de la pasión y el talento del músico.

[19] Luis Cernuda resalta el papel desempeñado por la ironía en la obra de Campoamor y afirma que fue acaso la ironía lo que le perdió como poeta. No creo que Turina haya tenido en cuenta este aspecto a la hora de componer sus canciones. Cfr. el artículo «Ramón de Campoamor», en *Estudios sobre poesía española contemporánea, Prosa Completa,* pág. 308, Madrid, 1975.

manera perfecta a las características vocales y temperamentales de la famosa mezzosoprano española.

GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER

Si Bécquer representa en la literatura de España lo que Heine en la de Alemania —proposición discutible, pero en modo alguno gratuita—, desgraciadamente la música española no cuenta con un Schumann. El *lied* alemán, con su fusión íntima de música y poesía, supone, sencillamente, un capítulo esencial de la cultura europea del siglo XIX. Es cierto que hay ya una tradición que arranca del XVIII, de Mozart y Goethe —pensemos en «Das Veilchen»—; pero es en el romanticismo en donde se alcanza la plenitud del género. España, tardía, tendrá que esperar casi hasta finales de siglo, 1889, para encontrar el inicio del camino con las cinco canciones sobre rimas de Bécquer hechas por Albéniz (una de ellas, «Besa el aura», coincidente con Turina). El ejemplo de *Dichterliebe* estaba ahí y era una especie de reto. Cada compositor, o cada escuela compositiva, debía solucionar la relación música-poema con sus características propias. Es lo que hace en Francia Fauré con su «Bonne Chanson», Musorgsky en Rusia con las «Canciones y danzas de la muerte» o en España Granados con las «Tonadillas». Turina se enfrenta al problema con Bécquer, no en forma de ciclo o colección, sino con un primer intento aislado; su primera canción, «Rima», lleva la op. 6 y se estrena en 1911. Luego repetirá la experiencia en 1923 y 1933 con otras cuatro canciones. Sobre el enfoque que da el compositor a los poemas de Bécquer se muestra Gerardo Diego bastante duro, aunque endulce la severidad de la crítica con unas palabras elogiosas. Creo que merece la pena la cita porque en ella se vierten, con perspicacia de amante de la música y la poesía, unas atinadas reflexiones acerca de los peligros de esta siempre difícil relación. Dice el autor de *Angeles de Compostela:*

> En sus «lieder» llega a colaborar con Gustavo Adolfo, atreviéndose —como tantos otros músicos que se creen autorizados sin permiso a tomarse libertades de cortes, injertos y hasta modificaciones de los textos líricos— a quebrarle el ritmo para mecharle de unos flamencos ayes que parten el corazón, pero que, claro está, desvirtúan la universalidad profunda de una poesía que es tan sevillana como escandinava, traduciéndola así al dialecto musical andaluz, flamenco y costumbrista. Por fortuna, tal versión es compatible con una aristocrática elegancia de línea y refinamiento europeo de técnica del artista de conciencia que ha terminado su aprendizaje en la más encopetada escuela de París. En ningún momento el andalucismo irremediable de Turina sabe a vulgar, basto o plebeyo. Su solera es de la más aromada y exquisita madre [20].

[20] «Música y letra en Joaquín Turina», *Insula*, núm. 38, pág. 1, Madrid, 1949.

Por su parte, Sopeña advierte, y creo que con razón, que los compositores olvidaron muchas veces «la honda y sutil esencia sevillana del poeta», y que «la misma estructura poética de las rimas se rebela contra una simple importación del *lied* germano» [21]. Lo que se plantea entonces en esta confrontación Turina-Bécquer es si la música puesta a las rimas traiciona la esencia de Bécquer o si la potencia en lo que tiene de sevillano (y no, por supuesto, de nórdico). Veamos los cinco ejemplos [22].

La «Rima» op. 6 es la número XI de Bécquer (51 del *Libro de los gorriones)* [23], «Yo soy ardiente, yo soy morena», y de ella hace curiosamente Turina una canción moderada, casi suave y bastante igual en sus tres estrofas; si tenemos en cuenta los versos —que nos hablan de pasiones y de ansia de goces en la primera (se insiste por dos veces, además, en el «yo soy ardiente, yo soy morena»), de palideces y ternura en la segunda y de sueños e imposibles en la tercera—, llama la atención la general uniformidad de la música, de la que sólo la estrofa última ofrece cierta animación, aunque lejos de los apasionados acentos o del desgarro jondo tan típicos de Turina. Lo más interesante de la «Rima» es la parte pianística, de resonancias cercanas al impresionismo que hacen probablemente de esta canción la más «francesa» de las suyas, tal vez por la cercanía de sus estudios en la Schola Cantorum. En este sentido, la «Rima» op. 6 es más bien ajena a la crítica de Gerardo Diego y a la defensa de Federico Sopeña. La obra se estrenó en Londres el 24 de mayo de 1911.

La segunda incursión de Turina en las *Rimas* de Bécquer se encuentra en la tercera de las *Tres arias,* op. 26 (las otras dos sobre poemas del duque de Rivas y Espronceda, ya comentados); se trata de la XIV (número 72 del *Libro de los gorriones),* «Te vi un punto». Aquí sí está el Turina más típico, el de un andalucismo dramático de amplia tesitura y vuelo lírico y perfecta acentuación rítmica con el verso (pese a ser éste endecasílabo y constar de 16 la rima). El elemento fantástico y misterioso, la imagen de unos ojos que, vistos un instante, acompañan al poeta a todas partes, se engarza bien con la música de Turina, que no utiliza aquí todavía las agilidades propias de un cante jondo estilizado, pero que es consciente de estar haciendo música española en el sentido que esta palabra tenía para los nacionalistas. Hay que destacar también que, en esta canción, Turina respeta exactamente el poema de Bécquer sin repetición ni omisión alguna, y que la exaltación y el

[21] *Ob. cit.*, pág. 95.

[22] La relación entre Turina y Bécquer se amplía con otras dos obras, aunque éstas son para piano solo. Se trata de *El Cristo de la calavera,* op. 30, leyenda becqueriana con comentarios de Serafín y Joaquín Alvarez Quintero, y *La venta de los gatos,* op. 32. La primera pertenece a las *Leyendas* y la segunda a las *Narraciones,* pero su posible estudio cae fuera de nuestro trabajo.

[23] Sigo la edición de las *Obras Completas,* 13.ª ed., corregida y aumentada por Dionisio Gamallo Fierros, Madrid, 1969.

aliento romántico que se desprenden de la música no son en absoluto ajenos al microcosmos del poeta.

El ejemplo más importante de la relación Turina-Bécquer lo constituye la obra *Tres poemas,* op. 81 (1933). Son éstos «Olas gigantes» —Rima LII (núm. 35)—, «Tu pupila es azul» —XIII (núm. 29)— y «Besa el aura» —IX (núm. 27)—. La primera es, probablemente, la más romántica de las canciones de Turina (casi un «Sturm und Drang»), acaso algo grandilocuente, como señala García del Busto, pero, de nuevo, muy en la línea de un Bécquer que en esta rima refleja con exaltación la cólera de una naturaleza desatada que es, a su vez, reflejo del dolor del poeta. El léxico está pletórico de fuerza telúrica: olas gigantes, playas desiertas y remotas, ráfagas de huracán, ciego torbellino, niebla oscura, nubes de tempestad..., que el músico recoge en amplios y fuertes acordes, y una vocalidad que requiere anchura y poder. De nuevo hay un absoluto respeto por la palabra poética y nada que merezca el reproche de Gerardo Diego.

La segunda canción de la op. 81, «Tu pupila es azul», posee un carácter inequívocamente andaluz. Turina vuelve a mostrarnos su inclinación a las amplias tesituras y al sabor popular con un algo de efusividad sentimental. El texto está respetado escrupulosamente, pero... aquí sí podemos hacernos la pregunta acerca de la validez del juicio de Gerardo Diego, pues Turina, una vez terminados los versos, nos ofrece varios compases en los que un « ¡ay! » muy andaluz y muy flamenco (¡y muy difícil para el intérprete!) remata la canción. Tal vez no sea muy ortodoxo o muy becqueriano, pero creo justo reconocer que son precisamente esos últimos compases los más sentidos y los que dan verdadero realce a la canción. Turina recoge lo que ve de andaluz en Bécquer y lo potencia, lo fortalece y lo transfigura. Es posible que ya no sea Bécquer, pero sí es Turina.

La última canción, «Besa el aura», introduce de nuevo las agilidades vocales de signo andaluz. Frente a la versión de Albéniz —más pulida, más europea, más neutra— opone Turina una mayor voluptuosidad y viveza, acaso sin el refinamiento un algo decadente que quizá exijan los versos de Bécquer —matices de púrpura y oro, leves ondas, besos de la naturaleza de ríos, sauces, llamas y nubes—, pero con mucha intensidad expresiva. Si, en suma, no puede afirmarse con rigor que Turina haya sido el músico perfecto para Bécquer, creo que el resultado de estas cinco canciones es positivo y, sin duda, ha supuesto una nueva visión, personal y enriquecedora, del universo becqueriano [24].

---

[24] Abundando en la adecuación música-poesía cabría preguntarse hasta qué punto es legítimo el sometimiento del compositor al escritor. ¿Hay más diferencia entre Bécquer y Turina que entre Lorca y Shostakovich en su Sinfonía núm. 14, o que entre San Juan de la Cruz y Petrassi en su *Noche oscura?* Creo sinceramente que no.

Los *Tres poemas* fueron estrenados en Madrid en 1935 por Lola Rodríguez Aragón, cantante predilecta de Turina.

FRANCISCO RODRÍGUEZ-MARÍN

Aunque Francisco Rodríguez-Marín (1855-1943) es más conocido como erudito de la literatura, recopilador de refranes y canciones o autoridad en Cervantes, su labor como poeta fue una constante a lo largo de toda su vida. Llegó a publicar cientos de poemas —en especial sonetos—, en los que si no alcanzó a crear un universo original o trascendente, sí al menos consiguió realizar una obra en la que asoma bien un cierto gracejo popular, bien una apasionada gravedad o una cortesana elegancia, casi siempre salpicada de reminiscencias de los grandes maestros de nuestro Siglo de Oro, en especial de Quevedo. Sevillano de Osuna, empezó sus lances literarios en la prensa hispalense publicando sus primeros versos en 1871, a los dieciséis años. El último de sus libros —sus poesías selectas— vio la luz en 1942, un año antes de su muerte. Fundó con Machado Alvarez y otros amigos la sociedad «El folklore andaluz» y mantuvo siempre un especialísimo interés por la poesía y la música de Andalucía. No es de extrañar, pues, que Turina, tan coincidente con Rodríguez-Marín en ese interés, pensase en su paisano para poner música a algunos de sus poemas. Esto sucedió en 1929 cuando tanto el compositor como el erudito-poeta eran ya personalidades muy destacadas dentro de sus respectivos campos. Que el estudioso cervantista se mostró especialmente complacido con la elección hecha por Turina nos lo muestra la carta de contestación a la que Turina debió enviarle solicitando el correspondiente permiso y que conserva la familia del músico, a quien agradezco el permiso para publicarla. Dice así:

Madrid, 24 de septiembre de 1929.

Sr. D. Joaquín Turina.

Mi ilustre y distinguido amigo: Me honra V. sobremanera con el deseo de utilizar algunos sonetos míos para avalorarlos llevando su letra a los pentagramas en que V. vierte su hermosa y exquisita inspiración musical, y claro es que, muy agradecido por ello, le doy el permiso necesario o conveniente, tan amplio como V. lo quiera.

Es más: adjunto mi libro *A la antigua española,* de madrigales y sonetos, por si entre los míos y los otros encuentra algo que le agrade.

Siempre de V. affmo. admirador, amigo y paisano,

FRANCISCO RODRÍGUEZ-MARÍN.

Muchos años más tarde, poco antes de su muerte, volvió Rodríguez-Marín a escribir a Turina (26 de septiembre de 1941) preguntándole

si había puesto música a algún otro poema suyo como proyectaba, de lo cual parece deducirse que el compositor, luego de la creación de los *Tres sonetos,* op. 54, tenía la idea de volver a colaborar con él. He buscado las cartas de Turina entre las numerosísimas recibidas por Rodríguez-Marín y que se conservan, junto con su biblioteca personal, en la sede central del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, a quien las legó su dueño. Son miles las cartas que se guardan; desgraciadamente están sin clasificar, lo cual hace difícil el asegurar que no estén entre ellas las cartas de Turina, pero a pesar de haber repasado las numerosas cajas que las contienen no pude hallarlas —si es que realmente se encuentran allí [25]—.

Los tres sonetos son, literariamente, muy distintos entre sí. El primero «Anhelos», hace el número XVII de los *Cientos y un sonetos* y pertenece dentro de ellos al grupo subtitulado «Sonetos del licenciado Francisco Rodríguez-Marín» [26]. Es un poema amoroso de resonancias renacentistas y barrocas, de un petrarquismo muy de Quevedo. Turina nos ofrece una canción de rasgos apasionados ya desde el arranque, atemperados luego en el final del segundo cuarteto por una más tranquila voluptuosidad, «Y aspirar por tus labios me dejara / y mi vida en la tuya infundiría», para acrecentar la intensidad expresiva, de manera muy adecuada al texto, en el último terceto, en el que se muestra el aprendido talento del poeta:

> *Y después, para siempre, poseerte,*
> *¡tierra quisiera ser, y disputarte*
> *celoso a la codicia de la muerte!*

En este ejemplo, Turina nos hace, contrariamente a lo que le es habitual, repetición alguna del texto. El segundo soneto, «Vade retro!», es de signo muy distinto. El nombre responde al gusto de Rodríguez-Marín por dar títulos latinos a muchos de sus poemas: «Ex abundantia cordis», «Domine, exaudi...» o «Ad usum scholarum», por ejemplo. Se encuentra también entre los *Ciento y un sonetos,* pero esta vez en el grupo subtitulado «Sonetos del bachiller Francisco de Osuna», uno de sus heterónimos. «Vade retro!» es a los sonetos burlescos de Quevedo lo que «Anhelos» a los amorosos. Confieso que no me parece un soneto especialmente apto para ponerle música, ya que la versificación es dura, tiene no menos de una veintena de nombres propios y una evidente

---

[25] Que la relación con Turina, relación música-literatura, no fue algo aislado lo demuestra la gran cantidad de cartas enviadas a Rodríguez-Marín conteniendo letras de canciones populares. Una de ellas, firmada por Valerino de Anta, ofrece la partitura manuscrita de una de las canciones, «Ensayo de arrullo», recogidas por Rodríguez-Marín en sus *Cantares populares* (1883), tomo V, página 10.

[26] La edición que he seguido es la realizada por el autor, que recoge una abundantísima muestra de su producción creadora. El título es el de *A la Real de España, poesías selectas* (1871-1941), Madrid, 1942.

falta de lirismo. Pertenece el soneto a la corriente misógina tan cultivada por el autor del *Buscón:* una mujer que ha «amado» a muchos hombres se encuentra ya vieja, fea y pobre y sólo puede llevársela el diablo. Turina recurre a un tipo de canción declamada más que cantada, en la que se acusan los rasgos sarcásticos, casi esperpénticos del soneto, pero, a mi juicio, sin excesiva originalidad ni mucha inventiva musical, aunque un intérprete inteligente puede realzar el expresionismo de la canción con la intencionalidad casi teatral a la que se presta. En las acotaciones a la canción, Turina pone al empezar: «algo en caricatura», y al terminar: «muy descarado».

El tercer soneto, «A unos ojos», pertenece al libro *Otros ciento y un sonetos* y dentro de ellos al grupo de los «Sonetos serios». En realidad, no se trata de un soneto en sentido estricto, sino de un sonetillo, es decir, un soneto en versos cortos, estrofa que fue utilizada con relativa frecuencia por los modernistas —Darío, Villaespesa, M. Machado—. «A unos ojos» está escrito en hexasílabos, y por su ligereza y picardía revoloteante es mucho más apto para ser puesto en música que el anterior. Turina se encuentra aquí mucho más a gusto, realizando una canción de inconfundible sabor andaluz mezclado con la no menos inconfundible cadencia de una habanera, reflejo, sin duda, del viaje a Cuba realizado por el compositor ese año de 1929, en cuya capital habrían de estrenarse los sonetos. Las agilidades de la voz al comienzo, medio y final de la canción, ese «¡ay!» tan querido por el músico, dan calor expresivo a la lírica suavidad de la línea melódica.

Los hermanos Alvarez Quintero

Si en toda la creación vocal de Turina puede advertirse la señal inequívoca de lo andaluz —reflejada con mayor o menor acierto—, incluso aunque el texto ni el autor lo sean, es lógico que en una obra escrita sobre una poesía de autores sevillanos que versa sobre una virgen sevillana y a la que denomina «Saeta» haya concentrado el compositor todo el espíritu, sentimiento y vocación de hijo amoroso de la hermosa capital andaluza. Si a esto añadimos la vertiente religiosa —no cultivada en sentido estricto por Turina—, convendremos en que la «Saeta en forma de salve a la Virgen de la Esperanza», op. 60 (1930), no puede ser más que algo absolutamente sevillano. (En realidad, el título debería haber sido «Salve en forma de saeta», pues es la Salve la que adopta la estructura de la saeta, pero tampoco tiene mayor importancia. Los hermanos Quintero habían colaborado con el músico en una obra un tanto singular: *El cristo de la calavera,* leyenda becqueriana para piano con comentarios suyos. Tal vez la no muy asidua dedicación de

Turina al teatro impidió una relación más estrecha con los entonces famosos dramaturgos [27]. La «Saeta» fue especialmente escrita para que Turina le pusiese música. Consta de dos sextillas de pie quebrado —versos octosílabos y tetrasílabos tercero y sexto—, a las que se añade una redondilla en heptasílabos. Es un poema en honor de la Virgen sevillana, no excesivamente original, pero de efectiva musicalidad y tono fervoroso. Turina lo recoge muy bien, identificado tanto con la letra como con el espíritu —me parece reveladora la acotación puesta por el compositor al comienzo de la parte vocal : «con emoción suave»—. Escrita para una voz cálida —la de Conchita Supervía—, creo que puede hablarse de una tendencia a la esencialidad de la saeta, con su desgarro y su cante salido del corazón y también su ascético barroquismo —valga la paradoja—. Es importante la intervención del piano, que crea desde el comienzo un ámbito procesional en el que, indudablemente, pensaron los Quintero para «situar» el poema. En otros momentos Turina pide al piano que suene «como trompetas lejanas» y «marcando las notas de la guitarra» y a la voz «con sentimiento popular» y «con entusiasmo». El resultado es, en verdad, muy satisfactorio.

José Muñoz San Román

Nacido en Cumas (Sevilla) en 1876, José Muñoz San Román fue un maestro nacional pasado luego al periodismo, que alcanzó cierta notoriedad como novelista y, sobre todo, como poeta. Toda su producción literaria gira alrededor de Sevilla. Así, su novela *Sequía*, Sevilla, 1908, que subtitula «novela andaluza»; el estudio *Sevilla en la literatura extranjera*, Sevilla, 1941, o sus colecciones poéticas *Es una novia Sevilla*, *Corazón de Triana* y *Sevilla, la bien amada*, hablan por sí mismas. De él dice, con notoria generosidad, F. C. Sainz de Robles: «Poeta brillantísimo y delicado, fácil, de imágenes bellas y musicalidad extraordinaria» [28]. Yo no he leído más que uno de sus libros, *Mariposas* (madrigales), con una carta-prólogo de Rodríguez-Marín, Sevilla, 1901, escrito en una estética modernista, en la línea de un Salvador Rueda o un Villaespesa. Son versos coloristas, con un deje melancólico y con sensibilidad musical, pero también superficiales, tópicos y algo dulzones. Ignoro si en un libro posterior, *Zarza florida*, Sevilla, 1907, evolucionó hacia una poesía más personal.

Creo que no es necesario detenerse en el porqué de la relación de Turina con Muñoz San Román. Con una palabra basta: Sevilla. En 1900 publica el escritor un poema que titula *A Sevilla* (canción), que fue pre-

[27] El proyecto de la ópera *Pregón de flores* se quedó en *Preludio para piano* (1942).
[28] *Ensayo de un diccionario de la literatura*, tomo II, pág. 1132, Madrid, 1949.

miado en los Juegos florales celebrados en el Ateneo y Sociedad de Excursiones de Sevilla. En 1926 el músico, no pareciéndole suficientes los homenajes rendidos a su ciudad natal con *Sevilla,* suite pintoresca para piano, op. 2; *Rincones sevillanos,* para piano, op. 5; *La procesión del Rocío,* op. 9; *Sinfonía sevillana,* op. 23; *Sevillana,* para guitarra, op. 29; *Jardines de Andalucía,* para piano, op. 31 (sobre tres jardines de Sevilla), y *El barrio de Santa Cruz,* para piano, op. 33, decide componer el *Canto a Sevilla,* op. 37, para voz y orquesta, una de sus partituras más ambiciosas, sobre la obra de Muñoz San Román. En principio, Turina escribió cuatro canciones para voz y piano, añadiéndoles tres piezas pianísticas y dejando así la obra en siete movimientos. El propio compositor orquestó luego las cuatro canciones, pero no los tres números de piano, tarea que realizó Angel Mingote con el permiso de Turina. Al ser siete los movimientos, y por acuerdo entre escritor y músico, tras cada uno de ellos (excepto el último) debía recitarse otro poema de Muñoz San Román tomado de su *A Sevilla.* Son éstos: «Sevilla», «El pregón», «Feria de abril», «Noche de Sevilla», «El barrio de Santa Cruz» y «La reja», todos ellos en versos de arte menor, excepto el final que emplea versos de catorce sílabas. Tanto en estos poemas como en los puestos en música por Turina advertimos lo anteriormente expuesto sobre la poesía de Muñoz San Román, sin que en ningún momento se traspase la frontera de lo meramente ornamental: todo aquí es belleza, encanto, hechizo, magia, aroma, gracia y maravilla. Pueden ser representativos estos versos tomados de «Sevilla»:

Las claras luces de su cielo
Son las miradas de Dios mismo
Que en su hermosura se recrea:
Luces de edén y paraíso.

En sus jardines, los milagros
Primaverales, son portentos:
En sus rosales son las rosas
Como divinos pensamientos.

De los cuatro números que aquí nos interesan, el primero, «Semana Santa», es el más complejo y abigarrado: la música describe la marcha de una procesión que, en un determinado momento, se detiene para escuchar una saeta al «Señó der gran Podé» y vuelve a ponerse en marcha; en su desfile, cristos y vírgenes, cirios e inciensos, clarines y tambores. En la versión orquestal, el colorido es grande y su paleta muy apta para ilustrar el texto: rosas, azules, rojos, platas... El segundo, «Las fuentecitas del parque», es el más poético e impresionista y en él el piano describe el rumor de las «tiernas caricias de la luna de plata» que son las fuentecitas «en la dulce mañana» —es el arpa en la versión

orquestal—, mientras la voz va describiendo con suavidad la belleza de las fuentes de Sevilla. No no debe extrañar que sea en las palabras «Sevilla la amada», ¡y tanto por Turina!, donde se alcance el punto de mayor realce de la pieza. El final es una delicadísima vocalización que redondea adecuadamente esta hermosa página.

«El fantasma» es el título de la tercera canción, un romance en el que el amor se disfraza de fantasma y se pasea por las nocturnas calles sevillanas acobardando hasta los más valientes. El poema no carece de gracejo y posee unas ciertas resonancias antiguas: «Como un desgraciado augurio / se espera la su llegada»; Turina realiza una música muy ajustada al texto con importante misión del piano, rítmico y grotesco (según indica la partitura). «La Giralda» es la última canción, y aquí poesía y música se funden en un ininterrumpido piropo a la famosa torre: ensueño, encaje de filigrana, bandera de oro y plata, coral y pedrería, tesoro labrado por manos de hadas, gallarda como mujer..., que el compositor traduce en una secuencia de indudable sabor andalucista con resonancias de cante jondo, un algo desgarrado, en la que culmina este apasionado canto de amor a Sevilla.

Cristina de Arteaga y Josefina de Attard

Con dos «poetisas» finaliza esta relación de poetas en la obra de Turina. Son las más jóvenes —ambas viven— y ninguna de ellas es profesional de la literatura. Cristina de Arteaga (Zarauz, 1902), perteneciente a la aristocracia, se doctoró en Filosofía y Letras por la Universidad de Madrid en 1925, y en 1934 ingresó como monja de clausura en la Orden de las Jerónimas, si bien continuó su trabajo intelectual en el campo de la Historia. En la actualidad es priora general de la Orden con sede en el Monasterio de Santa Paula, de Sevilla. Es autora de un único libro de poesía, *Sembrad...*, publicado en Madrid en 1925, pero escribió varios otros, por lo general relacionados con su familia, vinculada al marquesado de Santillana y al ducado del Infantado. Entre ellos figura *La casa del Infantado, cabeza de Mendoza,* 2 vols., Madrid, 1940; *La vida plural y dinámica del marqués de Santillana, duque del Infantado por su hija Cristina de Arteaga,* Sevilla, 1949, y *El obispo Palafox y Mendoza,* Madrid, 1960.

Sembrad... es un libro lujosamente editado en piel y oro, con un prólogo de Antonio Maura y unas bellas ilustraciones —de inconfundible sabor modernista— de Bartolozzi. El ejemplar que he manejado es el que poseía Rodríguez-Marín y contiene unas respetuosas palabras de mano de la autora. Son veinte los poemas —otros tantos los dibujos— que componen «Sembrad...», título además del primero de ellos.

El tono es de un cierto pesimismo entreverado de resignación cristiana; los temas son variados: el paisaje, el mundo infantil y, sobre todo, el amor. Hay facilidad en la rima y en el ritmo, un sabor modernista y decadente y una indudable sensibilidad femenina que se mueve entre el ámbito de Bécquer y el de Juan Ramón, salpicado de Rubén. No es, ciertamente, una poesía de gran calidad, pero, situado en la época, el libro puede considerarse discreto y sentido.

Turina eligió tres poemas: «Lo mejor del amor», «Cunas» y «Corazón de mujer, para transformarlos en canciones. Las dos primeras, precedidas de un «Preámbulo» para piano solo, forman la op. 38. La tercera, la oj. 39. Fueron compuestas en 1927. «Lo mejor del amor» es un poema formado por tres cuartetos con versos de catorce sílabas no muy aptos, en principio, para ser cantados, teniendo en cuenta además que no están divididos en hemistiquios. El recurso anafórico —la reiteración del título del poema al comienzo de cada cuarteto— se corresponde con bastante aproximación en la música, cuyo diseño es igual en los dos primeros y algo distinto en el tercero. La canción atraviesa momentos de recogimiento y otros de exaltación, para finalizar entre leves acordes. «Cunas» es una obra más interesante. Escrita a modo de nana sobre versos hexasílabos, mucho más adecuados para cantar, posee dulzura, emotividad y una indudable ternura femenina. Turina omite 16 versos, decisión acertada, pues evita la monotonía en un tipo de música no apta para grandes contrastes. En la partitura está señalado «suave e ingenuo» y el compositor responde a estas premisas. Aquí encontramos uno de los escasos empleos por parte de Turina de música tomada de canciones populares, en este caso infantiles. De «Quisiera ser tan alta como la luna» y de «La perrita chita», una canción de cuna asturiana [29]. Las vocalizaciones, tan utilizadas por Turina en otras obras de signo andalucista, forman aquí parte esencial y apropiada de la nana y en absoluto se alejan del ámbito del poema. Con una vuelta a los versos iniciales, «Cunas de los niños / flor de la esperanza», se remata —al igual que en el texto— esta canción, que nos muestra la otra cara del Turina lleno de pasión y desgarro.

«Corazón de mujer», op. 39, es la tercera de las canciones de Cristina de Arteaga y la más larga de las de Turina. El poema está dividido en cinco secciones, de las que el compositor tomó sólo las tres primeras. Es una obra de amor, de desengaño y de resignación. Incluso en algún momento de la quinta sección asoma un tímido motivo feminista, defendiendo a la mujer que se sacrifica y sufre y en contra del hombre que la agravia. Sinceramente no creo que la música de Turina sea en

---

[29] Eduardo Toldrá se basó también en esta nana para una de sus *Doce canciones populares españolas*, llamada asimismo «La perrita chita».

este caso apropiada a los versos, y aunque la línea melódica está tratada con sensibilidad y existen momentos de intensidad emotiva, el «schottis» que preside la composición es en exceso desenfadado y otorga a la música un alejamiento del entorno intimista y melancólico del poema, en el que, pese a la juventud de la autora, no está ausente el dolor de la experiencia ni la angustia del paso del tiempo. Dada la amplitud de la obra, Turina recurre a los cambios de aire y a los contrastes dinámicos con mayor frecuencia que en canciones anteriores; las tres secciones del poema aparecen separadas por amplios interludios pianísticos. Al final, se vuelve al «schottis» inicial repitiendo los versos primeros:

Corazón de mujer,
que no sabe querer,
que no sabe entregar
toda el alma y el ser
a la angustia de amar,
no se puede llamar
corazón de mujer.

En 1942 compone Turina una original obra, *Musas de Andalucía*, op. 93, formada por nueve breves páginas para diversas combinaciones instrumentales y vocales. Cada una lleva el nombre de una musa y dos de ellas —Melpómene y Erato— son de carácter vocal. La primera —musa de la tragedia— es una composición para voz y piano, «Reflejos», sobre un poema de Josefina de Attard [30]. Los versos —cuatro cuartetos— son amorosos, llenos de juvenil entrega, de dolorosa renuncia y también de renacida esperanza. Amiga del compositor, el poema fue puesto en música sobre el manuscrito original, ya que «Mi amor es desmayo de luz y reflejos» permanece inédito. El ámbito del poema es subrayado por el compositor, quien preside la partitura con la indicación «apasionado», siguiendo luego con un «lánguido» y un «inquieto» para desembocar en la esperanza con un «majestuoso y en tiempo de marcha» de sabor pucciniano [31]. Melpómene finaliza con los tan personales y rotundos acordes del piano, sosteniendo, de nuevo, a la palabra «amor». Erato —música de la poesía erótica y anacreóntica— está escrita para voz y cuarteto de cuerda sobre dos breves coplas populares. Dedicada a Josefina de Attard, Turina le da el título de «Trovas y saetas». La composición está muy emparentada con *La oración del torero*

[30] Josefina de Attard, nacida en Madrid, trató en su niñez y adolescencia a algunos grandes nombres de la cultura española de los años 30: Lorca, Juan Ramón, Alberti... Es sensible autora de una obra teatral —poema en tres letras lo denomina— sobre Federico García Lorca: *Fuego Grito Luna*, Málaga, 1977, en una interesante edición que incluye obra gráfica de Alberti, Viola, Caballero y Manuel Angeles Ortiz. Está firmado con el pseudónimo de Fina de Calderón.

[31] El tema recuerda inmediatamente a *Madame Butterfly*. Es curioso que Turina en su estudio *Historia de la ópera* no dedique al maestro italiano, al que llama «gran improvisador», más que cinco líneas. Cfr. *Escritos de Joaquín Turina*, recopilación y comentarios de Antonio Iglesias, página 69, Madrid, 1982.

y una buena parte de ella es puramente instrumental. El sabor popular andaluz, con deje de saeta, no exento de un cierto desgarro, presiden esta última página, que se remata con un garboso « ¡ah! » inconfundiblemente turiniano.

Después de este recorrido a través de Turina y sus poetas, ¿sigue siendo válida la afirmación primera de que fueron éstos los que pusieron versos a su música y no al revés? Sinceramente creo que sí, pero siempre que tengamos muy en cuenta esos grados y matices a los que me referí al principio. En cualquier caso, la aportación de Joaquín Turina al mundo de la difícil relación música-literatura es, incontestablemente, una de las más atractivas, ricas e importantes de la cultura española de su tiempo y bien merecedora su figura de los versos que en su honor escribiera Manuel Machado [32]:

¡Turina!
Tú ves cómo se ilumina
la vida con la canción...
A tu lira peregrina,
¡gran Turina!,
queda el son.

CARLOS RUIZ SILVA (Universidad Autónoma de Madrid. Departamento de Literatura).

[32] Ha sido una lástima que Turina no se hubiese decidido a poner música a los versos de M. Machado —amigo suyo además—, pues tal vez habría encontrado en él a «su» poeta. Los versos que siguen pertenecen a un poema a Turina publicado «a la gloria del maestro sevillano» y a modo de prólogo en el libro de Federico Sopeña al principio mencionado.

LA ABYECCION EN EL "LAZARILLO DE TORMES"

«Los poetas carecen de pudor en lo que se refiere a sus vivencias: las explotan.»
F. NIETZSCHE

La modernidad del *Lazarillo* es algo que se ha tratado de explicar por varias causas: sus innovaciones narrativas, el haber introducido el género de la picaresca, la ironía y la ambigüedad que caracterizan el lenguaje de la obra.

Quisiera, por mi parte, concentrarme en un aspecto del *Lazarillo* que pudiera también contribuir a explicar la «novedad y fecundidad» [1] de la novela: la abyección en el protagonista narrador que relata la historia de su vida. Quisiera estudiar la relación que se establece entre la abyección de Lázaro y la de la sociedad en que vive; y especificar por qué está todo visto *sub especie abjectionis.*

Este explorar la abyección es algo importante no sólo en el *Lazarillo,* sino que es una de las principales motivaciones de la literatura picaresca, tanto clásica como contemporánea. Al fin y al cabo, lo que se proponen lograr los protagonistas narradores del *Lazarillo,* del *Guzmán de Alfarache,* del *Estebanillo González,* etc., es servirse de la literatura como medio para trascender su abyección. La literatura resulta ser, pues, una forma de sublimación o compensación de su estado abyecto. Esto es lo que Julia Kristeva pone de relieve en su reciente estudio *Pouvoirs de l'horreur: Essais sur l'abjection* (París, Seuil, 1980). Según afirma en la página 34: «La littérature moderne... propose en fait une sublimation de l'abjection.» Y más adelante: «L'écrivain: un phobique qui réussit à metaphoriser pour ne pas mourir de peur mais pour ressusciter dans les signes» (p. 49). El carácter abyecto de Lázaro, el autor ficticio de la epístola confesional, ha sido señalado ya por varios críticos [2]. Por mi parte, voy a intentar investigar este punto, tratando de mostrar cómo la abyección informa la estructura narrativa y psicológica del *Lazarillo.*

En primer lugar, hay que reparar en un rasgo fundamental que ca-

[1] Cfr. MARCEL BATAILLON: *Novedad y fecundidad del «Lazarillo de Tormes»,* traducción de Luis Cortés Vásquez, 2.ª ed. (Madrid: Anaya, 1973).

[2] Escribe, por ejemplo, FRANCISCO AYALA en *El «Lazarillo»: nuevo examen de algunos aspectos* (Madrid: Taurus, 1971): «Se resiste el lector a reconocer en el Lázaro actual, instalado y complacido en la abyección, al Lazarillo caritativo, responsable...» (pág. 77); FERNANDO LÁZARO CARRETER: «La meta de su obra [de M. Alemán] será también la cumbre de abyección del héroe» (*«Lazarillo de Tormes» en la picaresca* [Barcelona: Ariel, 1912], pág. 215); MAURICE MOLHO: «Es a la luz del abyecto desenlace como conviene leer el amargo y chocarrero Prólogo...» (*Introducción al pensamiento picaresco,* traducción de Augusto Gálvez-Cañero y Pidal [Madrid: Anaya, 1972], pág. 55).

racteriza al ser abyecto: su situación de *borderline,* su estar dentro y fuera a la vez, «l'opposition ambigüe Je/Autre, Dedans/Dehors», según subraya Kristeva (p. 15). Tanto desde la perspectiva de la integración social (e irónica) del final como desde la perspectiva de la estructura narrativa, en el *Lazarillo* se manifiesta una situación de *borderline* o, como dice C. Guillén, de *half-outsider* [3]. La forma autobiográfica es, de por sí, una manifestación de la psicología de *borderline.* El *yo* del presente que trata de reconstruir su vida presupone una diferencia respecto al *yo* del pasado: existe una separación temporal que la memoria, por más que se esfuerce, no puede salvar [4]. La *vida* presentada por el protagonista narrador del *Lazarillo* es más bien una metáfora de vida, «una parábola de la conciencia en busca de su propia verdad», en palabras de Georges Gusdorf [5]. Como en el caso del autorretrato de un pintor, hay necesariamente una distorsión irreductible, lo mismo que la hay entre el dibujo y la figura real [6]. La vida trasladada a la literatura es una vida deformada, transformada por las preocupaciones del presente y por las exigencias o fines artísticos. El protagonista narrador, en el papel de testigo de sí mismo, no es ni más ni menos fidedigno que cualquier otro tipo de narrador-testigo.

Como muestra de deformación o subversión narrativa, puede aducirse el exordio del relato, donde el narrador afirma que se propone comenzar por el principio para que «se tenga entera noticia de mi persona» [7]. Aparte de la ironía contenida en la proposición, la frase «entera noticia» sería el signo de una narración muy extensa, tal vez caótica. El lector esperaría, y con razón, que al acto de recordar correspondiese una narración dudosa, vacilante, un abandonarse al fluir de la conciencia. Pero no es así. En vez de una entrega al fluir de la memoria, se contempla una conciencia muy organizada, muy «alumbrada», que cuida y manipula diestramente el relato de su vida con el fin principal de mostrar la relación entre la abyección personal y la abyección colectiva [8].

La manipulación que efectúa la conciencia organizadora del relato es

---

[3] Claudio Guillén: «Toward a Definition of the Picaresque», en *Proceedings of the IIIrd Congress of the International Comparative Literature Association* (La Haya: Mouton, 1962), pág. 258.

[4] Dice Jean Starobinski: «The deviation, which establishes the autobiographical reflection, is thus double: it is at once a deviation of time and of identity» («The Stlye of Autobiography», traducción de Seymour Chatman, en *Autobiography: Essays Theoretical and Critical,* edición de James Olney [Princeton: Princeton University Press, 1980], pág. 79). Y Roy Pascal: «Autobiography is then an interplay, a collusion between past and present» *(Design and Truth in Autobiography* [Londres: Routledge & Kegan Paul, 1960], pág. 11).

[5] «The parable of a consciousness in quest of its own truth» (Georges Gusdorf: «Conditions and Limits of Autobiography», en *Autobiography,* op. cit., pág. 44).

[6] Véase William L. Howarth: «Some Principles of Autobiography», en *Autobiography,* op. cit., páginas 84-114.

[7] Todas las citas del *Lazarillo* remiten a la edición de Joseph V. Ricapito (Madrid: Cátedra, 1976), pág. 96.

[8] De acuerdo con la atinada observación de Charles Minguet, «ce livre est beaucoup plus 'structuré' qu'il n'y paraît» *(Recherches sur les structures narratives dans le «Lazarillo de Tormes»,* prefacio de B. Pottier [París: Centre de Recherches Hispaniques, 1970], pág. 18).

un signo de la represión del inconsciente. Por tanto, el problema a tratar es el siguiente: identificar lo que oculta el inconsciente del autor, buscar las modificaciones por las que ha pasado tal inconsciente a causa de las censuras y represiones que ha experimentado al asomarse al nivel consciente del discurso [9].

Partiendo de la situación final en que se halla el protagonista narrador del *Lazarillo*, analizaremos las motivaciones que le empujan a relatar su vida, la cual culmina con el abyecto pacto con el Arcipreste de San Salvador; apuntaremos la significación de la estructura narrativa, basada en el cambio de amos; y buscaremos el porqué, después del Tratado Tercero, es tan elíptica y escueta la descripción de la estancia de Lázaro con los demás amos. Más específicamente, y anticipando un punto central de la investigación, se intentará mostrar la importancia y la función del complejo de Edipo en la composición de la novela.

Sabiendo que existe todavía mucha resistencia hacia cualquier análisis de carácter psicocrítico, quisiera subrayar desde el principio que este tipo de análisis ni excluye ni anula otros, sino que trata de tener en cuenta las motivaciones, tanto conscientes como inconscientes, que entran en juego en la creación artística. Es decir, se busca *el otro texto* que está allí encubierto, y que tiene que ser «leído» para poder entrever la realidad psíquica que se revela por medio del lenguaje y de la estructura del *Lazarillo*. Frente a ésta, al igual que ocurre con otras obras literarias, el crítico se halla en una encrucijada: o sigue al pie de la letra la noción de que el *Lazarillo* es la historia de la vida de Lázaro y no anda, por tanto, buscando motivaciones ocultas ni intenta interpretaciones sutiles; o, por el contrario, toma en serio la idea de que el *Lazarillo* es una ficción, el relato fantástico de una vida con la que el autor «representa» consciente e inconscientemente sus fantasmas. Si se admite esta segunda alternativa como la más plausible, ya que corresponde mejor a la experiencia literaria desde la doble perspectiva del autor y del crítico, es necesario investigar las motivaciones psíquicas, los impulsos que puedan explicar la razón de la creación de una obra literaria determinada [10].

Según destaca la corriente que va desde Freud a Lacan, el discurso

---

[9] Véase Anika Lemaire: *Jacques Lacan*, traducción de David Macey (Londres, Henley, Boston: Routledge & Kegan Paul, 1977), pág. 136. También las páginas introductorias de mi ensayo «El objeto del deseo en *San Manuel Bueno, mártir*», en *Homenaje a Antonio Sánchez Barbudo: Ensayos de literatura española moderna*, edición de Benito Brancaforte, Edward R. Mulvihill y Roberto G. Sánchez (Madison: Department of Spanish and Portuguese, University of Wisconsin, 1981), páginas 117 ss.

[10] Como afirma Yvon Belaval en su introducción a la obra de Anne Clancier: «La crítica psicoanalista viene a confirmar e ilustrar lo que se sabía —quizá de una manera demasiado abstracta— antes de ella: una obra, una frase, una imagen que no tuviera nada más que un sentido, sería vana; es preciso que su sentido manifiesto quede traspasado por un sentido latente» (Anne Clancier: *Psicoanálisis, Literatura, Crítica*, prólogo de Yvon Belaval, apéndice de Carlos Castilla del Pino [Madrid, Cátedra, 1976], pág. 15).

literario —y no sólo el literario— se caracteriza por una tendencia a decir más de lo que el sujeto quisiera. Las distorsiones lingüísticas, narrativas, los silencios, lapsus y lagunas en un discurso son una indicación decisiva de la presencia del inconsciente, el síntoma que nos abre el camino hacia la realidad psíquica del sujeto del discurso, o sea hacia el descubrimiento de su «mito personal» [11]. Según afirma J. Lacan: «En psicoanálisis, la verdad es el síntoma. En donde hay un síntoma hay una verdad que se abre el camino» [12].

Obviamente, es necesario relacionar la escena final del *Lazarillo* con la «escena primitiva», escuetamente relatada en las primeras páginas de la novela, donde Lázaro nos informa de su nacimiento, de la muerte de su padre, del amancebamiento de su madre con el negro Zayde. Al final de la obra vemos cómo los elementos constitutivos y constituyentes de la abyección se unen en el matrimonio abyecto. La figura del padre rival está recreada en el Arcipreste, símbolo de la autoridad y del padre castrador. Y con la mujer prostituta se recrea la figura de la madre [13]; o sea el deseo y, a la vez, el miedo de ella. Con la alusión al emperador Carlos V se apunta al promotor de tal unión, el que hace posible la abyección. El matrimonio abyecto es bendecido y, literalmente, *nutrido* por las autoridades religiosas, siendo protegido por las autoridades político-sociales. Como puede verse, al descubrimiento de la abyección personal corresponde el descubrimiento de la abyección de las estructuras sociales. La frase con que «defiende» a su mujer contra las murmuraciones es el emblema de la malicia y del desprecio hacia todos: «que yo juraré sobre la hostia consagrada que es tan buena mujer como vive dentro de las puertas de Toledo. Quien otra cosa dijere, yo me mataré con él» (página 204).

Por la perspectiva de la narración se observa que el relato está ordenado a fin de que todo desemboque en la abyección: hay una convergencia hacia ella. La alusión al *caso,* hecha en el Prólogo, se esclarece tan sólo al final. Dado que el autor del Prólogo es el mismo que el del resto de la obra, el que se supone que reconstruye su vida desde el presente y que, por lo tanto, está muy enterado del desenlace del *caso,* cabe preguntarse el porqué de esta estrategia narrativa. «Esta sutil celada constructiva», según la define Lázaro Carreter (p. 173), es, por un lado, una forma de desviar la atención del lector de lo que más importa: la revelación del matrimonio abyecto. El lector, manipulado por el au-

[11] «El mito personal, según Mauron, es un 'fantasma persistente' que constantemente presiona la conciencia del escritor cuando se entrega a su actividad creadora» (A. CLANCIER: *Psicoanálisis, op. cit.,* pág. 267).

[12] PAOLO CARUSO: *Conversaciones con Lévi-Strauss, Foucault y Lacan,* traducción de F. Serra Cantarell (Barcelona: Anagrama, 1969), pág. 113.

[13] Señala Charles Mauron que «la figura de la prostituta corresponde... a una identificación materna» (citado por A. CLANCIER: *Psicoanálisis, op. cit.,* pág. 253).

tor, es enderezado hacia otra dirección: a considerar, reflexionar y admirar de un modo muy general «cuánto más hicieron los que, siéndoles contraria [la fortuna], con fuerza y maña remando salieron a buen puerto». Verdaderamente, es éste un astuto procedimiento, puesto que, antes de llegar a la revelación del *caso,* el lector se ha visto forzado a compartir «las fortunas y adversidades» de Lázaro, a sufrir y reír con él, a admirarse de su ingenio y de las mañas de que se sirve para «salir a buen puerto». El lector, llevado por los caminos ásperos de la vida de Lázaro, pero aliviado por el arte del relato, estaría poco dispuesto a condenarle, y al descubrir el *caso,* que consiste en el estado abyecto de Lázaro, lo aceptaría con una tolerante sonrisa. Entre la revelación del *ménage à trois* y la alusión al *caso,* hecha al comienzo, se tiende un tupido velo que no es sino la vida novelada que nos presenta el protagonista narrador.

Este procedimiento «tramposo» no se debe solamente a una estrategia narrativa (la de dejar en suspenso la resolución del *caso)* [14], sino que puede interpretarse como una estratagema del inconsciente para encubrir, y a la vez descubrir, la abyección ligada a los deseos infantiles de poseer a la madre y desplazar al padre rival. También el *caso* tiene que ver con la abyección sexual de Lázaro, como veremos más adelante. La celada constructiva es el síntoma de la celada psicológica. El lapso temporal que media entre la mención del *caso* en el Prólogo y la revelación final sería una manifestación del deseo y, también, del miedo del protagonista narrador a enfrentarse con su inconsciente. La dilación temporal tiene una función análoga a la vacilación de Hamlet antes de decidirse a matar a su tío, Claudio, el rival y usurpador del amor de su madre. Como ha demostrado Ernest Jones en su ya clásico *Hamlet and Oedipus* (Garden City, Nueva York, Doubleday Anchor Books, 1954), la vacilación de Hamlet se debe a la represión de sus deseos incestuosos hacia la madre, a la parálisis y al horror que en él suscita la conducta de ésta.

Aunque a primera vista pudiera parecer gratuita o abstrusa cualquier analogía entre la psicología del príncipe Hamlet y la del pícaro Lázaro, sin embargo, las estructuras del «pensamiento salvaje» resultan ser muy similares a pesar de las diferencias de clase social.

La relación triangular del final del *Lazarillo,* Arcipreste-mujer de Lázaro-Lázaro, repite *mutatis mutandis* la situación del comienzo de la

[14] Habría de aclararse el juicio de muchos críticos que consideran el Prólogo como un Epílogo. Estaría de acuerdo con esto con tal que fuera en el sentido de que el narrador protagonista conoce ya el desenlace del *caso,* pero no desde la perspectiva de la estructura novelística. En esta segunda posibilidad, el Prólogo puede definirse como prólogo tramposo, pero sí es un prólogo muy importante por lo que se refiere al deseo del autor de desviarnos de la trayectoria verdadera del *caso,* según he tratado de mostrar. Para la bibliografía del *Lazarillo,* véase ahora JOSEPH V. RICAPITO: *Bibliografía razonada y anotada de las obras maestras de la novela picaresca española (LdT, GdA, Buscón),* prólogo de J. H. Silverman (Madrid: Castalia, 1980).

novela, padre-madre-Lázaro y, luego, Zayde-madre-Lázaro. La relación triangular es el signo de la «rumination *obsessionnelle*» (Kristeva, página 44) del protagonista narrador y de su personalidad dividida: el deseo de la madre y el miedo del padre, el rival y símbolo de la ley, el que prohíbe e impide el logro de los deseos del hijo. La figura del padre desdoblada en el Arcipreste de San Salvador simboliza el poder perseguidor del padre, como representan también al padre el ciego y los otros amos, o el mismo misterioso «Vuestra Merced» al que Lázaro dirige su epístola confesional. Es la voz del Super Yo, la voz de la autoridad y de la prohibición, de la cual Lázaro no puede escapar y con la cual está forzado a pactar, según lo manifiesta el matrimonio abyecto [15]. Es esta voz la que explica la decisión de Lázaro de relatar su vida a V. M., con esa mezcla de resentimiento y sumisión que se percibe en el tono con que se dirige a éste [16]; tono del que se ve obligado a revelar su abyección, pero que descubre a la vez la abyección de todos los que están en una posición de autoridad. El pregonero, portavoz de la autoridad que lo sustenta, es a la vez un pregonero resentido y contestatario que, al pregonar su abyección, pregona la de las autoridades. La revelación de las murmuraciones de la gente respecto al amancebamiento de la mujer de Lázaro tiene una función análoga. Por un lado, es la manifestación de la conciencia abyecta que desea descubrirse, «confesarse»; por otro, es una manera de echar en cara a todos su propia abyección. Ellos no son «más santos que su vecino» [17].

Se han señalado con frecuencia las simetrías y contrastes existentes entre la vida de Lázaro y la de sus padres. Lázaro Carreter, especialmente, apunta «tres simetrías bastante nítidas en su composición: tres situaciones del primer capítulo se reflejan en el último... Son los destinos contrapuestos del padre... y del hijo...; las soluciones paralelas que a sus vidas dan la madre... y Lázaro» (Lázaro Carreter, p. 91). Subraya más adelante el determinismo que entraña el final de la novela. Al determinismo genealógico, social, cabe añadir el determinismo psicológico, que no excluye al anterior, sino que lo apoya; o, mejor, el uno aparece en función del otro. Determinismo psicológico sería la fijación

[15] Como señala Jeffrey Mehlman: «Freud... was careful to note that the Oedipus complex is resolved through an identification not with the father but with the father's superego» (*A Structural Study of Autobiography: Proust, Leiris, Sartre, Lévi-Strauss* [Ithaca y Londres: Cornell University Press, 1974], pág. 193).

[16] Véase Douglas M. Carey: «*Lazarillo de Tormes* and the Quest for Authority», *PMLA*, 94 (1979), esp. pág. 39.

[17] Esta explicación me parece más válida que la que subraya como motivo principal del relato, el deseo de Lázaro de silenciar a los murmuradores. Dice, por ejemplo, Harry Sieber: «His protection from the rumors that attack his life is the underlying subject not only of his final *tratado* but of his entire *Vida*» (*Language and Society in 'La vida de Lazarillo de Tormes'* [Baltimore y Londres: The Johns Hopkins University Press, 1978], pág. 89).

Cabe recordar que es el protagonista narrador quien *decide* informarnos sobre los chismes que corrían. Si él verdaderamente hubiera querido suprimir tales chismes, no los hubiera mencionado. Como en el caso de Guzmán, el protagonista narrador usa la técnica de acusar, de revelar la vileza de su mujer, bajo el pretexto de defenderla, de excusarla.

del niño ante el objeto de su deseo, la madre, y la consiguiente hostilidad hacia el padre y sus sustitutos.

El resentimiento hacia la madre y la hostilidad hacia el padre que se extiende a todo representante de la autoridad son los impulsos dinámicos de la estructura y simetrías narrativas. El ritmo de la novela muestra la trayectoria de Lázaro, que va de la exclusión a la integración abyecta. La causa de la exclusión se identifica con el padre y sus sustitutos. La ausencia, la privación de la madre, genera en el niño la agresividad contra el autor o los autores de la privación. De acuerdo con Julia Kristeva: «De la privation que l'enfant subit du fait de l'absence de la mère, aux interdits paternels constitutifs du symbolisme, cette relation accompagne, forme et élabore l'agressivité pulsionnelle qui donc ne se présente jamais a l'état 'pur'. Disons alors que *manque* et *agressivité* sont chronologiquement séparables mais logiquement coextensifs» (página 50).

Además de la parodia literaria del mito del héroe épico, el nacimiento de Lázaro está identificado con la ruptura, con la separación violenta del cuerpo de la madre. El trauma del nacimiento es una imagen fantasmagórica del rito de la exclusión que sella la trayectoria de la vida del protagonista narrador. La expulsión violenta del vientre de la madre es paralela a la expulsión, a la «despedida» de Lázaro de su casa, que equivale a una representación simbólica del rito de la exclusión, o sea a la reapertura de la cicatriz del cordón umbilical, como diría Julia Kristeva (p. 50). La brutalidad del nacimiento en que el niño es echado literalmente al mundo, en «la noche» del mundo, está gráficamente representada por el verbo *parir:* «Y estando mi madre una noche en la aceña preñada de mí, tomóle el parto y parióme allí» (p. 100). Bajo el lenguaje sólo aparentemente denotativo se encubre todo el drama de la existencia fijado en la memoria del inconsciente. La separación y a la vez el anhelo de unión con la madre se indican por la elección del nombre «Lázaro de Tormes» por parte del protagonista narrador, en que la única relación con los padres es la del lugar donde la madre lo parió, el río Tormes.

El deseo de la unión con la madre, pero acompañado del resentimiento del hijo por el rechazo sufrido, está recreado al final, donde la mujer amancebada, la que reproduce el deseo de unión con el objeto perdido (cfr. Lacan), es claramente una madre desdoblada. El sexo, el medio de la separación de la madre en la interpretación infantil, es el punto de unión. Al final, el hijo se identifica claramente con la imagen materna: «se arrima a los buenos»; su mujer es una sirvienta, como la madre antes de la despedida de Lázaro, que «se fue a servir a los que al presente vivían en el mesón de la Solana» (p. 106). El mismo Lázaro

servía o compraba el vino para los que frecuentaban el mesón; y al final, es el vino el mediador del matrimonio abyecto, ya que Lázaro conoció al Arcipreste de San Salvador pregonando su vino. Aun en el empleo del mismo verbo *parir* puede observarse la relación simbólica entre la madre y la mujer: aquélla *parió* a Lázaro en el río; ésta *había parido* tres veces.

Como señalaba yo mismo respecto a un episodio similar en el *Guzmán,* el de la vuelta del pícaro a Sevilla con el fin de buscar a la madre, puede verse como un desafío rencoroso en el gesto del hijo que lleva a Gracia, su mujer prostituta, a presencia de su madre [18]. En el *Guzmán,* así como en el *Lazarillo,* la mujer es vista como el centro de la abyección: es el mediador ambivalente de vida material y muerte espiritual. Su función es análoga a la de la mujer en la obra de Leiris, es decir, es «el símbolo del pasado obsesivo —'les représentations gênantes'— que el autor quisiera liquidar por medio de la escritura» [19]. Dentro del contexto de la picaresca hemos de destacar cómo ciertas actitudes psicológicas, y a la vez los núcleos narrativos fundamentales del *Lazarillo,* se reiteran en el *Guzmán*. A pesar de las diferencias estilísticas que existen entre las dos obras, tales como la amplificación o frondosidad lingüística del *Guzmán,* la trayectoria de la vida de los dos caracteres novelísticos es muy similar.

El resentimiento hacia la madre se transparenta en numerosos detalles, más o menos velados, del comienzo del relato. Aunque se mezclan con la crítica social y se ocultan con la ironía, las alusiones a la madre tienen como punto de referencia la abyección sexual de ella y el correspondiente desplazamiento o rechazo del niño en favor del padre rival. Se describe a la madre como aquella que comercia con su cuerpo, que se va a vivir a la ciudad y allí «metióse a guisar de comer a ciertos estudiantes, y lavaba la ropa a ciertos mozos de caballos del Comendador de la Magdalena. De manera que fue frecuentando las caballerizas» (página 103). Como se ve en forma más explícita en el episodio de Gracia en el *Guzmán* [20], donde se amplifica y se transforma la descripción de la prostitución de la madre-mujer, se alude aquí a la prostitución de la madre de Lázaro, que culminará con el amancebamiento con el negro Zayde y con el regalo de «un negrito muy bonito». No hace falta subrayar el desprecio, derivado de los celos, contenido en los diminutivos y en el retintín de la frase con que se describe al «hermanico». El hermanico es quien se queda con la madre, mientras Lázaro es «dado» al ciego. Aun en la frase «mi viuda madre» puede sospecharse que se trata

[18] BENITO BRANCAFORTE: *Guzmán de Alfarache: ¿Conversión o proceso de degradación?* (Madison: The Hispanic Seminar of Medieval Studies, 1980), pág. 184.

[19] Véase J. MEHLMAN: *A Structural Study,* op. cit., pág. 79.

[20] MATEO ALEMÁN: *Guzmán de Alfarache,* introducción y edición de B. Brancaforte (Madrid: Cátedra, 1979), vol. 2, págs. 397 ss.

de la sustitución de la otra frase, «mi puta madre». Esta sospecha se refuerza cuando se yuxtapone al episodio, que parece en la superficie tan inocente y cómico, del padrastro de Lázaro que insulta a su hijo llamándolo « ¡Hideputa! » La comicidad de la situación, así como también las reflexiones filosóficas, encubren el desprecio del hijo por la madre amancebada, su deseo de envilecerla llamándola «puta».

El castigo de la madre (y de Zayde) —«y a mi madre pusieron pena por justicia, sobre el acostumbrado centenario...» (pp. 105-6)— responde al mismo deseo de venganza del niño rechazado, como se ve particularmente por el detalle, que es sólo aparentemente casual, de delatar a la madre: «a mí con amenazas me preguntaban, y como niño respondía y descubría cuanto sabía con miedo, hasta ciertas herraduras que por mandado de mi madre a un herrero vendí» (p. 105). La delación de Lázaro no se explica por la «inocencia» del niño, sino por el deseo del narrador maduro de castigarla por haber preferido a Zayde en vez de a él; y lo hace pregonando su vileza. Los sufrimientos de Lázaro, el hambre que pasa, son una acusación indirecta a la madre. Además de su connotación material, el hambre adquiere así una connotación simbólica.

El hecho de que el resentimiento se debe a la falta, *la manque,* de la madre, se percibe por una serie de detalles muy significativos que recurren en los primeros tres tratados. La figura materna que cura y ampara se adivina tras la aventura de la longaniza con el ciego, en que Lázaro sufre la crueldad de aquél, quedándose casi sin vida. Mientras que «el mal ciego» moteja a Lázaro, indiferente frente a su desgracia, se adelanta la mesonera (con otros) para lavar las heridas del muchacho.

Algo parecido ocurre en el episodio del clérigo de Maqueda, tras el garrotazo que casi mata a Lázaro. «Entró una vieja que ensalmaba, y los vecinos» (p. 147) para curar a Lázaro.

También durante la estancia de Lázaro con el escudero son unas mujeres caritativas las que le dan de comer, particularmente cuando Lázaro no puede dejar la casa debido al decreto que prohibía a los mendigos forasteros pedir limosna. Y al final del episodio son las mujeres quienes defienden y amparan a Lázaro de la justicia. Las mujeres son un síntoma de la añoranza de la madre, del deseo del niño de ser cuidado y amparado por ella. Es significativo, dentro de este contexto, el contraste con las figuras paternas, que se caracterizan o por su crueldad, como el ciego o el clérigo, o por su ineptitud, como el escudero.

Al analizar la figura del padre y sus sustitutos, vamos a concentrarnos en aquellos rasgos que son a mi parecer determinantes para la interpretación basada en el complejo de Edipo. Primero, es muy significativa la gradación o disminución de la hostilidad de Lázaro hacia las

figuras paternas, que va de lo más negativo, como en el caso del ciego, a lo menos, como en la figura del escudero, hasta llegar al *pacto* con el Arcipreste de San Salvador.

La hostilidad hacia la figura del padre se percibe desde el comienzo, por la forma irónica con que describe Lázaro las desgracias e ineptitud de su padre natural como ladrón: «Por lo cual fue preso y confesó y no negó, y padeció persecución por justicia» (p. 101). Como puede observarse, la desacralización y la deshumanización se juntan. La muerte misma del padre se describe de una forma lacónica, deshumanizada y salpicada de ironía, como puede verse especialmente por la frase parentética «como leal criado»: «Y con su señor, como leal criado, feneció su vida» (pp. 101-102).

La muerte del padre, que significa en términos psicológicos el deseo de la muerte del padre, acarrea sentimientos de culpabilidad que se manifiestan por las «adversidades» y las «persecuciones» de la fortuna que se siguen en la vida de Lázaro, particularmente durante la estancia con el ciego y con el clérigo, hasta el castigo final del amancebamiento, en que el hijo hace revivir simbólicamente al padre en la figura del Arcipreste de San Salvador, según indicábamos antes. El «padre» de San Salvador es quien determina el pacto abyecto, al que Lázaro tiene que someterse. Si no se recurriese al inconsciente, al deseo del hijo de reconciliarse con el rival para compartir el objeto de su anhelo, la madre, sería muy difícil poder explicar la pasividad, la falta total de libertad por parte de Lázaro frente a la decisión del Arcipreste. Esta falta de libertad de Lázaro contrasta con su independencia respecto a sus amos, a quienes busca y deja según le convenga, después del Tratado Tercero. Hay que subrayar asimismo que Lázaro como pregonero real hubiera podido hallar una mujer «honesta» con quien casarse. Es decir, el matrimonio no se justifica por las necesidades económicas, ya que Lázaro había resuelto sus problemas económicos antes de aceptar la propuesta del Arcipreste. Más que a remediar sus problemas económicos, el pacto responde a las fijaciones del inconsciente que estamos tratando de sacar a luz.

La ambivalencia psicológica está en la base del pacto abyecto del final y explica la situación de *borderline:* el Arcipreste es el amigo y rival a la vez; la mujer de Lázaro es la querida del Arcipreste, como también la mujer y la madre simbólica de Lázaro; éste es el pregonero de la justicia, lo cual refleja el deseo del hijo de castigar y prevalecer sobre el padre y sobre el otro rival, Zayde, que se dejaron coger por la justicia. Lázaro está condenado asimismo a ser el marido cornudo y consentido, y a que se murmure de él como afeminado por haber aceptado

su situación abyecta. El marido castrado es a la vez el que proyecta el deseo de castrar al padre.

El matrimonio entraña otro simbolismo: el miedo a la madre, al incesto, que es indicado por el matrimonio con una mujer ya «domada», perfectamente domada, según lo revelaría el empleo del número perfecto, *tres:* «había parido tres veces». Es un matrimonio «a medias», ya que Lázaro tiene que compartir a su mujer con el Arcipreste. El miedo a la mujer devoradora se percibe por el detalle de los juramentos de la mujer, cuando Lázaro se atreve a mencionar lo que se murmuraba, o sea que ella había parido tres veces. Con su llanto y maldiciones «se come» la mujer al Arcipreste y a Lázaro, «en tal manera que quisiera ser muerto antes que se me hubiera soltado aquella palabra de la boca» (p. 203).

Por otra parte, estos detalles son el signo de la inseguridad sexual de Lázaro, la rendición a la fuerza superior del padre rival, según se transparenta en varios lugares de la narración durante la estancia con el ciego y más explícitamente en el episodio del fraile de la Merced.

El cambio de una mayor a una menor hostilidad hacia el padre rival, a que aludíamos antes, puede trazarse con suficiente claridad si se examinan la configuración y el papel de los tres años principales de Lázaro: el ciego, el clérigo de Maqueda y el escudero. El sadismo tan pronunciado de los episodios del ciego y del clérigo cesa con el escudero. Con los dos primeros amos no existe posibilidad alguna de pacto; la lucha es a muerte. Aunque la hostilidad de Lázaro no desaparece del todo, según puede verse por el retrato del escudero como ser inepto y fatuo, incluso impotente frente a las mujeres a quienes no puede «pagar» el almuerzo —como tampoco puede pagar el alquiler de su «casa»—, hay un cambio importante en la actitud de Lázaro. La hostilidad hacia el padre rival comienza a desaparecer, lo cual es una manifestación simbólica de que las fobias de Lázaro ceden paso al reconocimiento de que el pacto con el rival es posible, anticipando así el *pacto* del final y la distinta actitud con los otros amos. La idea del *pacto* está simbolizada por la primera comida en casa del escudero, cuando Lázaro en su papel de proveedor maternal saca «unos pedazos de pan del seno» (p. 154) y los comparte con el hambriento amo. Más adelante repite Lázaro la expresión en el monólogo interior: «¿Y quién pensará que aquel gentil hombre se pasó todo el día sin comer, con aquel mendrugo de pan que su criado Lázaro trujo un día y una noche en el arca de su seno, do no se le podía pegar mucha limpieza...?» (p. 158).

A diferencia del episodio del racimo de uvas con el ciego, donde cada uno trata de comer más de prisa para impedir que el otro coma más, «prevalezca», Lázaro y el escudero acabaron el pan «casi a una» (página 155). La transformación o germinación claramente discernible del

episodio de las uvas no se debe a una simple variación estilística, sino que muestra la distinta etapa psíquica del protagonista narrador. Hay que reparar también en un detalle que parecería mínimo. Después de haber comido el pan que Lázaro había ofrecido al escudero, éste «sacó un jarro desbocado y no muy nuevo, y desque hubo bebido convidóme con él. Yo, por hacer del continente, dije: —Señor, no bebo vino. —Agua es —me respondió—; bien puedes comer» (p. 155).

Si es plausible —y así parece indicarlo el texto del *Lazarillo*— la interpretación de José Luis Alonso Hernández sobre la comida en general, y especialmente de la «utilización simbólica del vino como signo de virilidad» durante el carnaval [21], puede verse, entonces, una significación simbólica en el adelantarse de Lázaro para rechazar el vino, como también en la falta de vino en casa del escudero. Es decir, la contienda viril simbolizada por la lucha por el vino no tiene lugar ni razón de existir. En contraste con el Tratado del ciego, donde el vino es especialmente utilizado «como signo de virilidad», o del Tratado con el clérigo, donde el pan en el arca es utilizado con un fin análogo, la carencia de vino y de pan en la casa del escudero apunta a la tregua simbólica de Lázaro con la figura del padre rival. Este proceso se corrobora con el simbolismo de la llave que el escudero comparte liberalmente con Lázaro: «y cierra la puerta con llave, no nos hurten algo, y ponla aquí al quicio, porque si yo viniere, en tanto pueda entrar» (p. 158). Por el contrario, el ciego y el clérigo lo tenían todo cerrado y escondían recelosamente su llave.

La función simbólica de la llave se percibe mejor si tenemos presente el episodio con el clérigo en que la llave tiene un papel decisivo. Este episodio hay que relacionarlo primero con el anterior, donde Lázaro abandona al ciego moribundo, sin piedad alguna, lo cual manifiesta el deseo del niño de eliminar al padre rival: al ciego que había separado a Lázaro de la madre para siempre. La contienda viril, señalada particularmente por Javier Herrero, es el centro dinámico de la acción novelística del episodio del ciego [22].

El sentimiento de culpabilidad, el deseo de castigo por haber «imaginado» la muerte del ciego-padre y el correspondiente deseo de la madre, está en la base del episodio con el clérigo, como se ve por el em-

[21] J. L. Alonso Hernández: «Signos de estructura profunda de la narración picaresca», en *La Picaresca: Orígenes, textos y estructuras,* Actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca organizado por el Patronato «Arcipreste de Hita», dirección Manuel Criado de Val (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1979), pág. 45. Como para subrayar la importancia del vino como símbolo de virilidad, el ciego demuestra su superioridad en aquellos episodios donde el vino es el centro de la contienda: la trampa del agujero en el jarro de vino es descubierta, el racimo de uvas, el episodio de la longaniza, que es iniciado por el deseo del ciego de beber vino. En cambio, el ciego no se da cuenta de los robos del pan y de la otra comida: «sangraba el avariento fardel...» (página 113).

[22] Javier Herrero: «The Great Icons of the *Lazarillo:* The Bull, the Wine, the Sausage and the Turnip», *Ideologies & Literature,* I (1978), págs. 3-18. Si el ensayo de Herrero es leído con atención y sin prejuicios, se descubrirá la importancia y la validez de sus intuiciones.

peño, casi neurótico, que tiene Lázaro de buscar amo y de quedarse con él a pesar del hambre que sufre, de que «en nada hallaba descanso, salvo en la muerte» (p. 135).

El deseo de morirse de Lázaro [23] hay que relacionarlo con el miedo a los deseos incestuosos que se transparentan a lo largo del episodio, especialmente con los símbolos del «paraíso panal» escondido en el «arca». En el caso en que fuera precisa mayor especificación, recuérdese lo señalado por José Luis Alonso Hernández: «La función simbólica del cofre (arcaz, arca, arcón o baúl) como representación del aparato genital de la mujer ha sido señalada por Freud hace tiempo y hoy es generalmente admitida»[24]. Las metamorfosis simbólicas de Lázaro en ratón, en culebra, son la representación de los subterfugios del inconsciente que busca penetrar en el arca. El padre-cura, el símbolo de la ley y de la prohibición, está allí para cerrarle el paso a «la culebra» o «el culebro». El garrotazo del clérigo es simbólico de la expulsión de Lázaro del arca-madre o madre-paraíso panal.

La plurivalencia de significaciones simbólicas que entraña la lucha entre el clérigo y Lázaro por la conquista del «arca» requiere un tratamiento particular que me propongo hacer en otra ocasión. Me limitaré a señalar aquí la progresiva personificación del arca, a la que se llega a describir como «la pecadora del arca» (p. 144); el deseo del niño de ser calentado en el arca después de transformarse en serpiente; el cerrar y abrir el arca, el tapar y destapar; la ambigüedad sexual que revela la oscilación semántica de «arca» a «arcaz», de «culebra» a «culebro». Y lo que me parece aún más significativo es el fenómeno siguiente, que sería difícil de explicar sin recurrir al inconsciente.

La motivación del episodio del arca había sido el hambre de Lázaro, el señalar que Lázaro con su ingenio hubiera podido «valerse por sí» y prevalecer, a pesar de las dificultades. Asistimos en el proceso a un cambio muy importante, a una guerra sorda y cerrada entre dos rivales, que es el síntoma de la rivalidad entre el padre y el hijo por la posesión de la madre. Paulatinamente, la guerra «panal» se convierte en guerra carnal. Y al niño «endemoniado» hay que cerrarle la puerta y echarle fuera de la «casa» como castigo por haber intentado penetrar en el «arca». Lázaro pasará a servir al escudero, donde no hay arca ni pan ni vino. Con el agua y el ayuno se purificará.

Volvamos ahora brevemente al simbolismo de la llave con que Lázaro abre el arca y que se pone en la boca para esconderla. La llave como símbolo fálico no necesita mucha elaboración. Lázaro Carreter, al que no puede considerarse partidario de interpretaciones freudianas, ya

[23] Sobre la muerte de Lázaro, examinada desde otra perspectiva, véase STEPHEN GILMAN: «The Death of Lazarillo de Tormes», *PMLA*, 81 (1966), págs. 149-166.

[24] J. L. ALONSO HERNÁNDEZ: «Signos de estructura», *op. cit.* (n. 21), págs. 49 ss.

había señalado «la llave como símbolo visible del pecado de ruindad» (página 125). La llave es desde luego el instrumento de expiación de Lázaro, ya que el clérigo descubre el engaño del muchacho por el silbo que salía de la llave cuando Lázaro dormía. El silbo es una representación del deseo inconsciente de descubrirse para ser castigado. Pero, para complicar las cosas, la llave está asociada con el ciego, por la alusión explícita que hace Lázaro al hecho de que había aprendido a usar la boca, como si fuese bolsa, durante su estancia con el avariento ciego. La llave sería un símbolo de doble registro, del miedo al incesto, como también a la opresión sexual que se evoca con la alusión al ciego. Como ha señalado J. Herrero, puede verse en las imágenes sexuales del episodio de la longaniza «el envilecimiento sexual de Lázaro por parte del ciego» (página 14), otra manifestación del miedo al padre opresor. Cabe añadir, dentro de este contexto, que es muy probable que se evoque también la figura del otro rival, Zayde. El vómito de la longaniza podría interpretarse como una representación simbólica del asco por parte de Lázaro hacia el negro, quien había entrado en el cuerpo de la madre, o podría aludir a la opresión sexual del propio Lázaro. En apoyo de estas posibilidades puede aducirse la similaridad lingüística y el desplazamiento metonímico de la «longaniza pringada» a la descripción del castigo del Zayde, quien fue «pringado» por su amancebamiento con la madre de Lázaro. Es interesante observar también el repetido uso del adjetivo *negra* para describir la longaniza después de la «entrada» en el estómago de Lázaro (y ni una sola vez antes): «la negra longaniza aún no había hecho asiento en el estómago» (p. 125); «de suerte que su nariz y la negra mal mascada longaniza a un tiempo salieron de mi boca» (p. 126). Si recordamos que el episodio giraba alrededor del trastrueque de la longaniza con el nabo, toda esta escena, muy expresionista, sería una representación fantasmagórica del deseo inconsciente de sustituir a Zayde y del miedo que tal deseo acarrearía. Cabe también la posibilidad de que Lázaro desee «la longaniza» y rechace violentamente tal idea al nivel consciente. El fracaso y los golpes que recibe Lázaro del ciego son un símbolo del deseo inconsciente del castigo. La inverosimilitud de la situación refuerza esta interpretación. Lázaro, sabiendo que el ciego era tan astuto, no podría haber pensado que no se iba a dar cuenta de la diferencia entre la longaniza y el nabo. También es muy extraño que Lázaro, teniendo vista, a diferencia del ciego, se hubiera dejado coger tan fácilmente por su amo o que éste le hubiera hecho vomitar la longaniza a Lázaro. Como la casa, el arca, la misma hambre, la longaniza entraña claramente una connotación simbólica.

Por el contexto de las fobias de Lázaro, particularmente hacia el negro Zayde, podría esclarecerse el episodio del funeral, que hasta ahora

ha sido considerado particularmente oscuro. En verdad, hay en esa escena elementos misteriosos y poco lógicos [25], que sería difícil explicar sin recurrir al inconsciente, al miedo y terror que es producido por algo siniestro, *unheimlich*, según subraya Freud en su famoso ensayo sobre el tema.

El encuentro misterioso de Lázaro con el muerto, «a deshora me vino al encuentro un muerto» (p. 170), acompañado por «una que debía ser su mujer del defunto, cargada de luto» (p. 170) y que llorando decía: «Marido y señor mío, ¿a dónde os me llevan? ¡A la casa triste y desdichada, a la casa lóbrega y oscura, a la casa donde nunca comen ni beben! », puede interpretarse como la condensación y recreación fantasmagórica de la escena del padre muerto y la subsiguiente entrada de Zayde en la «casa» de la madre. El miedo que tiene el muchacho a que el muerto sea llevado a la casa del escudero es la representación alucinadora de la escena primitiva, de la amenaza identificada con Zayde, el cual entró en la casa materna, desplazando a Lázaro. Ahora, con otro proceso de desplazamiento, la negrura de Zayde es trasladada a la casa «lóbrega y oscura»; la casa se convierte en algo siniestro, como un cementerio, «pintada» con el color negro del usurpador de la madre, Zayde, el objeto de las fobias infantiles de Lázaro. Aun el detalle del real conseguido tan misteriosamente por el escudero se liga con la escena primitiva del comienzo de la novela, cuando Lázaro iba a comprar vino y otras cosas para los que frecuentaban el mesón de la Solana, o cuando vendía Lázaro «ciertas herraduras... por mandado de mi madre» (página 105). Es de observar también que es la primera vez que un amo se fía de Lázaro y le entrega dinero.

La mejor prueba de que el «misterio» del funeral puede esclarecerse sólo con el inconsciente nos la proporciona la narración: la discrepancia con los episodios previos, particularmente la estancia de Lázaro con el clérigo, donde se menciona explícitamente la mucha experiencia que tenía Lázaro con funerales y muertos (p. 135).

La risa que produce en el escudero la ingenuidad de Lázaro es de gran significación para la novela: es la representación simbólica de la liberación, aunque parcial, de las represiones del inconsciente; o el signo de la madurez de Lázaro, como diría R. S. Willis, desde otra perspectiva [26]. De ahí que no haya mucha distancia del *pacto* con el escudero al *pacto* final.

---

[25] Afirma, por ejemplo, Lázaro Carreter: «E introduce, fuera de toda oportunidad psicológica, el cuento del entierro y de la casa lóbrega y oscura» (pág. 151). Y subraya Ricapito (pág. 170, n. 123): «De modo alguno hay que leer este episodio de una manera literal. Lazarillo no es tan inocente ni ingenuo para ser espantado por tal fenómeno».

[26] Lamento no poder discutir, como se debiera, la interpretación de R. S. Willis, especialmente para mostrar que sus ideas y las que presento aquí se complementan. Véase «Lazarillo and the Pardoner: The Artistic Necessity of the Fifth *Tratado*», *Hispanic Review*, 27 (1959), págs. 267-279.

En los otros Tratados, del cuarto al séptimo, aprende Lázaro cómo comer «con dos carrillos», según diría la madre de Guzmán. La diferencia en la estructura de los Tratados IV, V y VI podría explicarse ahora por el hecho de que el protagonista narrador ha superado sus obsesiones, reconciliándose con los fantasmas del padre y de la madre, hasta llegar a la conclusión de que la única vía es la del *pacto*. El pacto social, que incluye el pacto consigo mismo, con el reconocimiento de su ambigüedad sexual, sella el pacto con su inconsciente. Dentro de este contexto, son muy significativos los cambios que ocurren con el Tratado IV. En contraste con los episodios previos, ya Lázaro no tiene la obsesión neurótica de buscar y quedarse con los amos, sino que los busca y se queda con ellos según le convenga. Esta independencia coincide con el tema sexual introducido, más abiertamente que antes, con el fraile de la Merced. A la introducción del tema sexual corresponde la desaparición del tema del hambre, lo que apoya lo que hemos tratado de destacar, es decir, el valor simbólico del hambre y, a la vez, su uso como «procedimiento narrativo» [27]. En verdad, la ascensión de Lázaro tiene su principio en el episodio del fraile de la Merced, donde Lázaro aprende la importante lección de que con el sexo él también puede medrar, como la madre. Y Lázaro al vender su cuerpo no sólo no sufre más el hambre, sino que obtiene los primeros zapatos que gastó en su vida. La abyección sexual es el medio de la ascensión. De aquí a la situación final, donde Lázaro se venderá vendiendo a su mujer, el camino es muy corto. El Tratado V, donde Lázaro se convierte en espectador, lo que observa Lázaro es que el éxito de la trampa del buldero y del alguacil se debe a la alianza abyecta de la justicia con la religión. Es éste el modelo más cercano para el pacto abyecto de Lázaro con el Arcipreste de San Salvador.

Y acabaré con una breve observación. Al intentar descubrir algunas de las estructuras del inconsciente en el *Lazarillo*, he visto mejor cómo la obra, bajo la aparente sencillez, encubre muchas «fleurs du mal». También, que es siempre difícil estar seguros, cuando uno se enfrenta con los problemas del inconsciente, si lo que se descubre es o no una puerta falsa. O, lo que es más probable, que siempre queda otra puerta por abrir, como en los cuentos de hadas. Eso es tal vez lo que une más estrechamente la literatura a la crítica, ese proceso que parece ser interminable de «tapar y destapar», como Lázaro con el arca, para que «cosas tan señaladas, y por ventura nunca oídas ni vistas... no se entierren en la sepultura del olvido».—*BENITO BRANCAFORTE (University of Wisconsin-Madison. Dpt. of Spanish and Portuguese. MADISON, Wisconsin 53706, USA).*

[27] Véase el reciente e interesante estudio de ALFONSO DE TORO: «Arte como procedimiento: *El Lazarillo de Tormes*», en *La Picaresca*, op. cit. (n. 21), págs. 383-404.

LOS DOS EXTREMOS DEL EJE

A Félix Grande.

Dice San Juan de la Cruz, en dos líneas cuyos dos verbos de supuesta celeridad están como grabados, como inmovilizados en el oro de alguna tabla medieval:

Mil gracias derramando
Pasó por estos sotos con presura...

para dejarnos, justamente, las mil gracias de la noche, las ínsulas, los cedros. De noche y a escondidas..., *dice San Juan, haciéndonos conocer la noche a plenitud, de repente, para toda la eternidad. De los versos, como música, nos suben aromas de huerto: son las almas de los nombres:* el ventalle de cedros aires daba.

En las cuarenta estrofas del Cántico Espiritual entre el Alma y Cristo, su Esposo, *hay dos donde no aparece verbo alguno. Dice una, la catorce:*

Mi Amado, las montañas,
Los valles solitarios nemorosos,
Las ínsulas extrañas,
Los ríos sonorosos,
El silbo de los aires amorosos.

Y luego, la veinte:

A las aves ligeras,
Leones, ciervos, gamos saltadores,
Montes, valles, riberas,
Aguas, aires, ardores,
Y miedos de las noches veladores.

Parece que estuvieran ante nosotros todas las cosas y criaturas de la Creación en el reposo de sus nombres. Al final de la estrofa quince comparecen dos verbos:

La noche sosegada
En par de los levantes de la aurora,
La música callada,
La soledad sonora,
La cena que recrea y enamora.

¿Y qué les ha sucedido a estos dos verbos? El nombre los asume, los sumerge en su seno: no son ya verbos, sino el modo *de la cena, que no es ya otra sino la que* recrea y enamora. *Y en la veinticuatro nos aguarda otra transfiguración, que de tan natural pasaría inadvertida:*

> *Nuestro lecho florido,*
> *De cuevas de leones enlazado,*
> *En púrpura tendido,*
> *De paz edificado,*
> *De mil escudos de oro coronado.*

Pues aquí los verbos, luego de remansarse en su aspecto más sosegado, el participio, consienten ya en hacerse uno *con el nombre. El de ese objeto alegórico imponente, tremendo,* de cuevas de leones enlazado, de paz edificado, *tan minuciosamente nombrado por el poeta, que la solidez de su realidad nos hiere casi o lastima. ¿No podríamos entonces afirmar, puestos a los extremos de lo posible, que en el pequeño volumen a que se reduciría el* Cántico Espiritual *está todo el secreto, toda la poesía del* nombre *en nuestro idioma castellano?*

Pero en otro libro pequeño leemos: estoy en el baile extraño..., *y el verbo de la inmovilidad conmovida, privilegio del español, estremece al sustantivo de punta a punta sacándole la chispa de su extrañeza: el nombre se echa a temblar, se hace, él mismo,* verbo:

> *Estoy en el baile extraño*
> *de polaina y casaquín*
> *que dan, del año hacia el fin,*
> *los cazadores del año.*

¿No es cierto que la forma estoy *en el arranque de la línea hace saltar el torbellino oculto en* baile, *y que, en el último verso,* cazadores *posee una tensión tal, que lo escuchamos como un verbo? La segunda estrofa comienza con una línea donde, justamente, no lo hay:*

> *Una duquesa violeta...*

Bien sabemos que cada línea de un poema responde a una necesidad de significación, y que entre un verso y otro —tan rápido es el tiempo de lectura en poesía— puede abrirse el espacio necesario para toda una expectación dramática: nuestra atención queda en suspenso esperando el verbo, que, en efecto, irrumpe al principio mismo de la línea siguiente:

> va *con un frac colorado...*

Y obsérvese que el verbo anhelado por la atención en suspenso es,

nada menos, aquel que por excelencia expresa movimiento: ir, va. *Movimiento que refuerza el verbo con que ahora se inicia el tercer verso de la cuarteta:*

marca *un vizconde pintado...*

¿Y qué marca?, se pregunta la atención, de nuevo expectante:

el tiempo en la pandereta.

Donde de nuevo no hay verbo, como al principio, sino tan sólo el nombre, cuya esencia es fluir, existir: tiempo. *Sensación que recoge y magnifica la última estrofa con su ritornelo de un verbo solo, aquel que conviene, ante todo, al tiempo:*

Y pasan las chupas rojas,
pasan los tules de fuego,
como delante de un ciego
pasan volando las hojas.

En los Versos Sencillos *van, sí, a pasar cosas y cosas; pero cada anécdota está reducida al nervio, es un escueto acontecer al que debe plegarse la palabra. Y como cada anécdota, más allá de su propio contorno, es una experiencia fundamental del estar vivo, la palabra alcanza esa extrema tensión que la hizo saltar de la nada.*

Uno querría examinar estas anécdotas con más cuidado, si no quisiera mejor dejarlas como están, llegando al azar en una perenne frescura. Hallaría las historias *del amor, de la muerte, del sueño, del terrible misterio de vivir —ese* ojo tan negro *del canario—. Las hallaría libres del «cómo», que abrió, en los románticos incautos, las puertas a la cronología: simples, desnudos, verdaderos* testamentos *del ser hecho de tiempo, luz y sombra. Esta «tabla rasa» por la anécdota de la poesía anecdótica, ¿no será única en las literaturas?*

El Cántico Espiritual *y los* Versos Sencillos, *San Juan y José Martí: tales son los dos extremos del eje en torno al cual gira la poesía en nuestro idioma.*

ELISEO DIEGO

Unión de Escritores
Tercera y G.
Vedado
LA HABANA (Cuba)

GÜNTER GRASS: LA METAMORFOSIS UTOPICA

Para mis padres.

«Después de una tempestad se ve el poder de persuasión del aire.»

FRANZ KAFKA

UN CONTEXTO DETERMINANTE

La sociedad europea no podía sospechar, a mediados de la década de los treinta, que la guerra, contrariamente a lo determinado por la filosofía de Hegel, sería la culminación de su conciencia política y de las contradicciones que pesaban en su evolución humana, cívica y cultural. Y no, en cambio, el último paso a dar por la nación alemana en solitario camino hacia la modernidad. Difícilmente se concibe que la interpretación hegeliana, en la que todos los hechos e ideas de la historia conforman un proceso móvil e integrador, tenga una aplicación práctica, real, en la circunstancia de un Estado o un pueblo tan concreto como el que conociese el propio Hegel en su tiempo, el alemán, supeditando a éste la variedad y complejidad de elementos que su obra reúne intelectualmente. Por fuerza, la razón hegeliana trasciende sus propios límites, las normas establecidas, como un lenguaje por su autor. Y su crítica, a pesar de ceñirse al devenir de la nación alemana y a las perspectivas de su desarrollo político, constituye una premonición de carácter general —involuntaria— sobre las fronteras que no debe transgredir el Estado.

El Estado, símbolo de la realidad, de la existencia del ciudadano, de la verdad, de la evolución racional del individuo, camino de la armonía feliz de la sociedad moderna, conjugaría el conocimiento y la destrucción en la guerra. Esta sería la ruta que recorrería el espíritu universal de Alemania, sobre el retraso cultural y social de otros pueblos, la justificación de su predominio y de su fuerza en momentos decisivos para la humanidad. Hegel, sin embargo, no supo prever el alcance de sus propias teorías. Con el paso de los años, el Estado se convierte en el verdadero protagonista de la política, en el más abigarrado resumen de la sociedad del futuro, en el motor de la historia y, como señalaba Max Weber [1],

[1] MAX WEBER: *El político y el científico*, Alianza Editorial, Libro de bolsillo, 71, 5.ª ed., Madrid, 1979 (introducción de Raymond Aron), pág. 84.

en una relación de dominación de hombres sobre hombres, sostenido por la violencia legítima que le caracteriza específicamente.

En 1933, los nacionalsocialistas controlan el poder político de Alemania y reúnen la nación en torno al Estado. Todo lo que permanece fuera de su dominio es perseguido y doblemente eliminado: fuera del Estado no se concibe una existencia real, admisible, tolerable, pese a lo cual se desencadena su radical separación del medio común, su encarcelamiento o su muerte. Idéntica mecánica se aprecia al analizar los saltos de la revolución bolchevique, que desemboca en la aniquilación de todo tipo de resistencia frente al Estado, ya como fenómeno de protesta o exigencia de evolución revolucionaria, como en el caso de Kronstadt [2], ya como planteamientos de disidencia individual, de los que Volin, Emma Goldmann, Nestor Makhno e incluso Trotski en la última época de su vida son una magnífica muestra. Con Stalin, la potenciación del Estado y de sus recursos de control y represión alcanza un grado de perfeccionamiento tan ilimitado que sus sucesores no han dejado de desarrollarla, en base a los adelantos de la tecnología más sofisticada, lo que ha hecho del robustecimiento de los mecanismos de seguridad estatal uno de los pilares más fuertes de una política que nada tiene que ver, en la práctica, con la revolución.

La segunda guerra mundial sería la prueba más significativa de las consecuencias que se deducen de la vulneración sistemática de la dignidad del ser humano, practicada por los regímenes autoritarios de uno u otro signo. La guerra pasó a ser a continuación la seña de identidad de una época que heredaba del pasado contenciosos y disputas que el mundo no supo resolver sin sangre.

De ahí surgió un nuevo concepto de la juventud, una urgente y apresurada madurez. No es extraño por ello que Grass o Böll, o tantos otros, como escritores, hayan llegado a ofrecer una visión del conflicto mundial que subyacía en los años previos a la contienda, y que conocieron lúcidamente, una vez apagadas las causas deliberadamente desviadas por el fanatismo, la desesperación del animal acosado por una terrible amenaza.

La lucidez vendría amparada en la postguerra. Grass abandona el campo de prisioneros en el que ha permanecido durante casi un año en 1946, y desempeña acto seguido diversos oficios: trabaja en una mina de potasa en Hannover, tras haber sido ayudante en una granja, haber probado suerte en el Sarre y buscar la manera de continuar sus

[2] Kronstadt: isla rusa, situada en el golfo de Finlandia, que fue escenario del levantamiento de soldados y marineros en 1921 contra el Partido bolchevique, al que acusaban de ser culpable de ejercer una dictadura contra el pueblo. Lenin y Trotski tomaron medidas contra la sublevación, a la que calificaron de contrarrevolucionaria, a pesar de que las tropas de Kronstadt estaban consideradas como la vanguardia revolucionaria del ejército rojo. La ciudad fue bombardeada durante diez días y diez noches, hasta ser sometida nuevamente al gobierno, tras una brutal represión dirigida por Trotski, que arrojó un saldo de varias decenas de millares de víctimas.

estudios en Gotinga. Se traslada, finalmente, a Dusseldorf, y será cantero; llegados a este punto, asistimos al nacimiento de la vocación escultórica de Grass, que explica que se matriculase en el curso 1948-1949, en la Academia de Artes de Dusseldorf.

Sin embargo, no sería acertado aplicar a Grass un esquema cronológico para llegar a entender la forma en que su pasión por el arte acabará conduciéndole a la literatura, a pesar de la lealtad al dibujo, al grabado y a la llamada interrogante y silenciosa de la piedra por esculpir. Alemania, en tanto, procura levantarse de la postración de la derrota y de la ocupación. Se está gestando el nuevo milagro de la productividad y la tenacidad alemanas. Levantar el futuro de las ruinas que han dejado a su paso los jinetes apocalípticos de la conflagración. La intensa actividad de los autores exiliados de Alemania, a raíz de la política cultural del régimen hitleriano, contrasta con el protagonismo inmediato de la vanguardia literaria y filosófica francesa, que simboliza —en particular, a través del existencialismo— la salvación intelectual de Occidente.

Grass captaría el sentimentalismo frustrado que se hallaba bajo toda apariencia de resurrección social. Su vida seguiría siendo en este período una continua tentativa que soporta una fuerte relación con el arte. Este sería, a fin de cuentas, el que daría a su labor una cohesión característica: participa en las actuaciones de una orquesta de jazz —a pesar de no saber leer música—; dibujante, escultor y viajero, Grass persigue en Italia, Francia y España algo más que una fórmula de conocimiento. Hay atracción y un interés concretos por adivinar o aclarar esa atracción mediterránea y bohemia que le induce a seguir un camino propio, a la sombra de otros. Acaso la razón de su propio movimiento. Este radica en el agitado interrogante de la inquietud ininterrumpida del imposible y de la sorpresa, que se hallan en la atmósfera europea, y que más tarde se manifiestan en la fantasía con que el viajero, ya convertido en escritor, envuelve los múltiples sentidos de sus novelas.

En 1977, Grass declara a Nicole Casanova [3] que parte de este ímpetu se condensaba en su viejo proyecto de una novela que —en su opinión— no llegaría a escribir nunca, y que titulaba familiarmente *Los nazarenos;* en ella narraría el cúmulo de vivencias que ilustraron sus numerosos desplazamientos en auto-stop, a lo largo y a lo ancho de un continente exhausto, y que, como en Stevenson, tendía siempre hacia el Sur... Por las pruebas que aporta la obra literaria de Grass, a través de cientos de densas páginas, cabe anotar que todo ello posi-

[3] NICOLE CASANOVA: *Conversaciones con Günter Grass,* Gedisa, Colección Libertad y Cambio, Serie Conversaciones, Barcelona, 1980, pág. 44.

blemente estuviera encubriendo una búsqueda afanosa de orígenes inciertos, mucho más problemáticos en cuanto entroncaban con el viejo proyecto germánico de la égida humanista, ilustrada e imperial de Alemania sobre el resto de Europa y del mundo.

En algunos momentos particularmente difíciles de su existencia, Thomas Mann, imaginativo y realista crítico de su propio mundo, había participado de este sentimiento que estabilizaría su novela *La montaña mágica* de forma similar a como lo harían las consecuencias del desastre mundial con la generación a la que pertenecía Grass y a la inmediatamente anterior. Entre ambas habría un intangible muro de silencio y de tímido respeto. Sin embargo, esta búsqueda incesante en el pasado ya tiene algunos antecedentes; en esta voluntad de retorno confluyen las obras de otros creadores de origen o carácter tan marcadamente germano como fueran Goethe, Wagner o Nietzsche, también iluminados en su tiempo por el encanto del Sur. Es en concreto en oposición a la anticipación futurista del mensaje hegeliano, y de sus efectos terribles e insospechados, que esta corriente moderna de análisis del pasado manifiesta la profunda influencia ejercida por la pauta humana y corrosiva de Nietzsche, volcado hacia una herencia cultural de la que pretendía arrancar el sentimiento y la conciencia de una transformación inevitable, universal, en la que descubriremos la significación del trabajo que Grass realiza partiendo de la realidad. En esta fusión del pasado y presente se halla el esfuerzo múltiple de una pretensión tan personal como la que se advierte de inmediato en las novelas de Grass —la destrucción— y una tan rigurosa concentración humana de formas y estilos que se subordinan a las enseñanzas de la Historia, tal como ocurre en la literatura alemana, como un signo distintivo, intemporal, que supera todas las modas.

Es muy probable que de manera parecida a como ocurriría posteriormente con la mayor parte de los directores de cinematografía francesa —Godard, Truffaut, entre otros— esta contradicción entre la voluntad de expresión de Grass se decantase al final en literatura. En Grass esta vocación tendrá un carácter total.

> «El elemento fundamental de la cultura, el lenguaje, es la condición previa para cualquier realización humana.»
>
> ERICH FROMM

Los primeros pasos literarios de Grass los hallaremos en multitud de esbozos poéticos y figurativos en los versos, dibujos y piezas escultóricas con los que conseguía algún dinero. Vendía a amigos y conocidos, ofrecía poemas a emisoras de radio y alcanzaba a la vez cierto prestigio en el interior de reducidos círculos de artistas e intelectuales que solía frecuentar en París. Otro de los aspectos más sugestivos de su iniciación literaria es su amistad con el poeta Paul Celan. Este largo aprendizaje se deduce de su formación autodidacta y de las múltiples facetas que definen su actividad, tras su contacto en Berlín con Karl Hartung, en la Escuela de Artes Plásticas. Hartung combina el clasicismo con rasgos oníricos y abstractos que daban noticia de un avance y de unos contenidos renovadores en el arte y en la sociedad.

El esfuerzo de Grass se dirige de inmediato a la búsqueda de unos motivos que permanecen en el asombro de la literatura alemana respecto a la realidad. La literatura alemana se divide en dos ramas fundamentales: la de quienes se orientan hacia el futuro, partiendo del presente, y los que viven el presente, como única alternativa posible. Grass se remonta por ello muy atrás en su propia historia —es su historia personal, el hilo conductor de sus novelas en la mayor parte de los casos—, y busca, en contraposición a la inquietud plástica que bulle en sus esculturas, versos y dibujos, una razón que exponga y resuma humanamente ese período de oscuridad que le devuelve a su origen. Grass lleva en su sangre raíces polacas y germánicas: su padre era alemán, y su madre provenía de la comunidad cachuba, asentada en principio en el margen izquierdo del Vístula, y de origen eslavo, y que discurrió tradicionalmente entre alemanes y polacos, que se disputaron durante mucho tiempo aquel territorio fronterizo.

Entre 1956 y 1957, Grass trabaja en su manuscrito de *El tambor de hojalata* [4], que aparecerá publicado en 1959, y que alcanzará su verdadera resonancia tres años después en Francia, cuando es premiado como mejor libro extranjero del año. La redacción del libro la realiza en París, ciudad en la que Grass compaginará su labor de escritor con las tareas domésticas. Vive en una casa en la avenida de Italia, y es-

---

[4] GÜNTER GRASS: *El tambor de hojalata*, Bruguera/Alfaguara, Libro Amigo, 2.ª ed., Barcelona, 1980, 702 págs. Trad. de Carlos Gerhard.

cribe en un sótano durante horas. En aquel tiempo le acompaña su esposa de origen suizo, Anna Schwartz, a quien dedicará el libro.

Por entonces, Grass ya mantiene contactos con el llamado «grupo 47», dirigido por uno de sus principales fundadores, Hans Werner Enzerberger, Gisela Elsner, Bachmann, Jens y Uwe Johnson; en el seno de esta agrupación no será sólo un escritor, sino un artista. Venderá algunas de sus obras a sus miembros. Fundado en 1947, el «grupo 47» protagoniza uno de los esfuerzos de mayor consistencia humana, literaria y política de los conocidos en aquel tiempo en Alemania, tratando de recuperar un lenguaje destrozado por la propaganda política nazi y la guerra, para restituirlo a su verdadero papel: estimular la evolución cultural de un pueblo ocupado por los vencedores de la contienda y el rechazo de su aparato ideológico de dominación.

La significación del «grupo 47», en el que Grass participó activamente a raíz de la lectura —en una de sus sesiones periódicas— de algunos fragmentos de *El tambor de hojalata,* representaba una actitud amplia y abierta, frente a las posiciones excesivamente doctrinales de otras formaciones, más políticas que literarias, del espectro intelectual de la Alemania de posguerra. Eran éstas corrientes que pretendían establecer una continuidad entre las circunstancias de lucha y agitación, de investigación social y resistencia, que habían caracterizado algunas empresas literarias promovidas desde el exilio —interior y exterior—, con una fuerte carga política, en su mayor parte de credo marxista. El «grupo 47» constituyó una alternativa que no repudiaba los conceptos marxianos, pero en modo alguno parecía dispuesta a seguirlos en un plano estético o crítico, como hacían otras agrupaciones de autores que se habían plegado a la disciplina del Partido Comunista o al abanico de valores por él promovidos en aquel tiempo, y de los que Lukàcs era el teórico más conocido y polémico.

Incluso en lo referente al estilo del propio Grass, puede afirmarse que su originalidad creativa añadirá una dimensión inédita a los planteamientos de los escritores alemanes reunidos en torno al «grupo 47». Si éstos se ceñían al lenguaje como arma esencial de una nueva resistencia, Grass interpreta el lenguaje como un medio de actuación crítica sobre la sociedad. Trasciende el idioma, el proceso de desintoxicación iniciado por sus compañeros, y se dirige directamente a la sociedad de la que proceden sus interrogantes. Sin embargo, Grass no devuelve interrogantes en su literatura. Un denso proceso de elaboración convierte sus novelas en reflexiones con una doble orientación: por una parte, el compromiso personal adquirido culturalmente con su pueblo, desde un espacio poseído por la extrañeza; por otra, la visión crítica del mundo, que no se centra en un fenómeno concreto, sino en

lo que él entiende como razones que le dieron forma, y en sus consecuencias evidentes, vivientes.

Ello conlleva una ética del desagrado que cuestiona por sí misma las características de una época de confusión y derrota, y lo que parecen ser los canales lógicos de una definición política. Grass repudia cualquier filiación que pueda restar sinceridad a su declaración, y actúa como ciudadano a través de la literatura. Es éste un camino que califica la posición de otros escritores alemanes y del resto de Europa, a pesar de su innegable vinculación a conglomerados ideológicos partidos. En este sentido, puede hablarse de la «ambigüedad» de Ernst Jünger con respecto al nazismo, o de la evolución de Thomas Mann, desde un radicalismo que no puede ser llamado «juvenil», hasta lo que Blas Matamoro denomina «meta borrosa, fuente de una persistente nostalgia», al resaltar su agitada moderación, en sus últimos años de vida [5].

La independencia de Grass, como autor, a pesar de su simpatía hacia otros escritores comprometidos, es inconmovible. Como certificaba Castoriadis [6], ello se desprende de la experiencia del autoritarismo. Desde otro punto de vista, la necesidad de encontrar una definición política concreta en un artista no es más que un pretexto para clasificación. La definición subyace en la obra literaria o en la producción artística del ciudadano ligado al destino de otros seres, a una universalidad en la que él mismo se retrata en lo que le es propio, en su forma peculiar de entender y expresar, en el seno de la comunidad.

No es la obra de Grass, en consecuencia, una superación deliberada de las implicaciones de un pasado histórico en que discurre parte de su propia biografía, sino una recreación crítica de los elementos que produjeron aquellos acontecimientos, aquellos sucesos fríamente contemplados que no pueden ocupar el centro vital de su labor. Esta situación, y su conflicto, han dado lugar a una manipulación que, a muchos años de la moda del antifascismo típico de la segunda posguerra mundial, motivan todavía algunas apreciaciones equívocas acerca de la verdadera naturaleza de la literatura como una nueva variante de la acción política. Con esquema contó también el «grupo 47», que sí planteó en su obra el enigma y una forma original de trascender el pasado. Sin embargo, cabe el error de interpretar que esto no fue así por la manera en que la mayor parte de sus integrantes mantuvieron ese pasado, en suspenso sobre la personalidad de sus protagonistas, o aun vivo en la conciencia social de Alemania. Es probable que Grass sea, entre ellos, el escritor que moldeó la cuestión de manera más singular, repu-

[5] Blas Matamoro: «Thomas Mann, en sus diarios», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 371, Madrid, mayo 1981.

[6] «Entrevista con Cornelius Castoriadis», en *El viejo topo*, núm. 38, noviembre 1979.

diando instintivamente ese problema, al abordar el inevitable choque entre pasado y presente. Su riqueza, por tanto, no se encuentra tan sólo en la originalidad con que satiriza ese ámbito de progresiva destrucción en el que se mueve el escritor, sino en los planos en que ese ámbito va descomponiéndose en fragmentos —el pasado de Europa— hasta conseguir una nueva cohesión, imaginaria, enfrentada a la realidad. Esta proposición caracteriza la novelística de Grass: un intenso aprovechamiento de la componente fantástica de la novela, en oposición al contenido, al signo de los sucesos dramáticos que perviven en el recuerdo de los alemanes en particular, y de los europeos en general. Esta inclinación de Grass, sin embargo, no produce un desequilibrio en su obra: Grass empuña la imaginación en sentido metafórico contra la Historia, en busca de una armonía formal que aúne su espíritu viajero y móvil; superviviente de su búsqueda-retorno a las fuentes, y su concepción global de lo real. Los autores que trataron de superar literariamente la guerra, olvidarla, fueron atropellados por su deliberada ignorancia, convirtiéndose en artífices de un testimonio mediatizado por la óptica —política en la mayor parte de los casos— con que lo abordaron, alejándolo progresivamente de la literatura.

De igual manera, la novela social o socialista acabó acorralada en el callejón sin salida de la propia literatura, para hacerse historia. Forzada por un camino impracticable, la literatura no era simple realismo o socialismo; buscaba trascender una definición suicida, purista, que contradice sus ilimitadas posibilidades. La literatura, al contrario de las sociedades sojuzgadas por estructuras de poder concretas de uno u otro color, no puede ser unidimensional, sin ser víctima de la confusión o el agotamiento. Ya lo había demostrado, por su parte, el existencialismo en Francia, aunando por la literatura las numerosas preocupaciones del ser humano frente a su circunstancia individual y social. Sus principales personalidades —Sartre, Merleau-Ponty, Malraux, Camus, Saint-Exupery, Marcel o Valéry— dieron con ello una prueba de vitalidad que en Norteamérica adoptó la ruta de la variedad, a través de los escritores más importantes de la «generación perdida» —Steinbeck, Hemingway, Dos Passos, Gertrude Stein, Scott Fitzgerald...—, de los pertenecientes a la generación «beat» —Kerouac, Solomon, Ginsberg— o de los que realizan una crítica social no exenta de humor —tal es el caso de Updike—, todos ellos proyectados más allá de sus fronteras naturales, en paralelo con los simbolistas y neorrealistas italianos —Pavese, Fellini, Pasolini, Moravia, Malaparte, Vittorini, Pratolini—, en los que persiste, como en Alemania, el recuerdo de la guerra.

Oscar. La naturaleza de la sombra

> «Sólo una cosa sé en el mundo: el hombre tiene necesidad de lo peor que hay en él si quiere alcanzar lo que en él hay de mejor.»
>
> Friedrich Nietzsche

La aparición de la novela *El tambor de hojalata* representa, tal como expusiera Albérès al hablar de la literatura europea que ha superado el trance de la guerra y del siglo, la toma de conciencia de un mundo nuevo, síntesis de fábula y verdad. Grass suma a sus preocupaciones autobiográficas la amplitud psicológica de un pueblo dotado de una vitalidad fatalista. Cuando todavía no han cicatrizado las profundas heridas de la primera gran guerra, de la que numerosos escritores no quisieron enterarse, y que no representó para el desarrollo de su obra un obstáculo de especial relieve, Grass agrupa en torno a sus personajes la lenta historia que se detiene, por fin, en el cataclismo de la segunda guerra mundial, de mayores repercusiones en todos los órdenes que la anterior. Con todo, el escritor no se apoyará en indagaciones psicológicas o existenciales, externas a los personajes, para sostener la enseñanza que dimana de su confesión silenciosa y colectiva, ni para regatear el ansia destructora que empuja a la acción a los beligerantes. Es más: a lo largo de la novela sorprende cierta suerte de indiferencia hacia este fenómeno, con la que Grass evita con ingenio la conflictividad social que estalla finalmente en escenas de crudeza tan acusada como las que se corresponden con la defensa de los polacos del Correo del Danzig, asaltado por las tropas del Ejército alemán; o la invasión del suelo germano por las tropas soviéticas, a la que suceden atropellos y asesinatos. Escenas que resaltan la lucidez con que las impresiones del principal protagonista del relato, Oscar Matzerath, se desenvuelven libremente, como si se produjeran al margen de los acontecimientos que se van cerrando alrededor de su memoria extenuada y fotográfica, hasta que la trampa acaba por internarle en un manicomio en el que evocará su vida.

La combinación de la irregularidad y de la Historia forma parte del método que Grass ha utilizado para mostrar su pasado y el de los alemanes, en un medio tan localizado como Danzig, escenario de la trilogía que junto a *El tambor* completan *El gato y el ratón*[7] y *Años de*

---

[7] Günter Grass: *El gato y el ratón*, Argos Vergara, Libros DB, núm. 22, Barcelona, 1980, 214 págs. Trad. de Carlos Gerhard.

perro [8], aunque Danzig no sea estrictamente una ciudad alemana, sino polaca.

Este dato amplía la intención inicial de Grass, al escribir su primera novela y, por extensión, su trilogía. No es posible entender una realidad tan vasta y compleja orientada unilateralmente. Alemania, el pueblo de mayor altura filosófica y social de la Europa moderna, se cierra en sí misma y emprende el largo camino espiral de la guerra para llegar a la destrucción y a la ocupación de su territorio, cuando su destino parecía apuntar una amistosa unidad con el resto de los pueblos del continente. Grass, al romper con el sentido único de las novelas en primera persona, a través de Oscar y de su tambor, procura la ruptura de una línea que someta la narración a los hechos, al contrario de lo que se advierte en la prosa del polaco Ceslaw Milosz, en quien se aprecia un mayor interés por un testimonio transferido a sus personajes. Grass, en cambio, convierte a Oscar en solitario testigo de sí mismo —fiscal y defensor de lo que ocurre a su alrededor— y narrador ecuánime de las peripecias que sufren Danzig, Alemania y su familia. El culto a la personalidad de Oscar, que habla de sí como de otro ser con el que no tuviera ninguna relación, aunque siempre con elogio y admiración —revelando su angustia interior—, no puede ser considerado tan sólo como un recurso estilístico. La distanciación que opera el escritor sobre su personaje, que sublimará de inmediato en el culto del yo de Oscar, se corresponde con la inquietud del niño Oscar ante su familia, de la que se siente separado como un invitado, cuando no apartado con dureza, o figura principal de la mentira que llena sus vidas. Oscar, contrariamente a lo que pudiera dar a entender la línea recta abierta con su álbum de fotografías familiares —tesoro salvado de todos los acontecimientos que le han hecho trasladarse a otras ciudades—, asalta con frecuencia ese orden establecido de antemano. También romperá con el futuro que sus padres tienen previsto para él, cuando acuerdan que será el sucesor de su padre en su negocio, lo que se repetirá cuando el pequeño cuestiona ese papel, cuando descubre la relación amorosa que une a su madre con un amigo de su esposo, Jan Bronski; esto le hace sentirse en unas ocasiones hijo de un hombre uniformado en pardo, que le ignora, el renano Alfred Matzerath, y en otras descendiente del amigable e indeciso Jan, a quien acompañará al edificio del Correo polaco para defenderlo de los soldados alemanes. Jan Bronski moriría fusilado en los muros del «desafectado cementerio de Saspe»; está más volcado hacia Polonia su sentimentalismo cambiante y frustrado. Oscar, como se verá más tarde, es responsable en

[8] GÜNTER GRASS: *Años de perro*, Alfaguara/Bruguera, Literatura, Madrid, 1978, 648 págs. Traducción de Carlos Gerhard.

cierto modo de la muerte de su verdadero-imaginario padre, al que acusa y abandona a los alemanes; pero más intensamente, si cabe, interviene en la del ser que le ha dado su apellido. Oscar será por este camino un hombre que se considerará libre, y que acabará desarraigado, en compañía de fantasmas que le reprochan su instinto frío y criminal, insaciable y cínico, soberbio e infantil, adorable y perverso...

Oscar, *leit motiv* de toda la obra de Grass, pues su presencia es recogida en los dos volúmenes restantes de la trilogía del Danzig y en el resto de sus novelas, brota de un mundo hecho, con una mentalidad acabada y una medida prototípica insalvable. En lo que a Oscar se refiere, tales dimensiones no son aceptables, y actúa en consecuencia: sus gustos y caprichos varían muy poco del Oscar pequeño y deforme que cae por una trampilla y detiene voluntariamente su crecimiento a los tres años de edad, respecto del enano jorobado que sirve de modelo a los aprendices de la Escuela de Bellas Artes de Dusseldorf y se convierte en uno de los símbolos —literarios, aunque después superase también esta frontera ficticia y lo fuese en realidad— del sufrimiento de la posguerra.

Esta asociación de contenidos no quiere decir que no se produzcan algunas metamorfosis en Oscar, incluidas las de carácter físico, en su modo de sentir y actuar y, desde luego, al aceptar su drama. Su largo camino no le lleva a la locura, sino a pulir la agudeza con que margina los escrúpulos y consigue lo que pretende, aunque ello le haga más peligroso a los ojos de familiares y vecinos. Probablemente, su carácter tenga bastantes puntos en común con la personalidad oscura y difusa del nacionalsocialismo alemán, lo que no es casualidad. Pero hay elementos que dan una noción más precisa de Oscar y de su simbolismo en el mundo que le tocó vivir a él y a su creador. Su voz vitricida, su vocación enfermiza por el tambor de hojalata, en el que llega a conseguir un dominio que aprovecha para expresar los sentimientos propios y ajenos, manifestando su conformidad o su enojo, la arbitrariedad de su actitud hacia sus familiares, y la burla descarnada que realiza sin detenerse ante lo que más sagrado puede resultar a sus mayores: política, tradición o religión... Tales rasgos hacen de él un genio destructivo y malvado, impecable.

El pequeño Oscar simboliza la síntesis espiritual y política de una época; es el producto de un tiempo contradictorio que reprime lo mejor que posee para manifestar desenfrenadamente su potencia en la brutalidad con que persigue, destroza, aniquila u observa con pasividad irritante en los demás. Oscar no tiene nada que envidiar a Maquiavelo ni al cinismo político de los dictadores que se encuentran por encima de él. Podríamos definirlo como síntesis de la universalidad negativa.

En ella se encuentran inmersos, implícitamente, esa raza de enanos gigantes que movieron un gran pedazo de la historia contemporánea desde arriba, y los no menos poderosos y ambiciosos adultos, que superaron sin vacilación las limitaciones de su naturaleza desde abajo. A éstos pertenece el ánimo confundido y anhelante de Oscar, que se adhiere a los miembros de aquellas bandas de jóvenes que asaltaban depósitos de municiones del Ejército, almacenes de alimento o ropa, y trataban de librarse de los caminos que aguardaban a los jóvenes en los peores momentos de la guerra, con su rebeldía enloquecida y sincera. Muy pocos de aquellos muchachos de actitud tan irracional como los valores instituidos por la política del Estado sobrevivieron a su leyenda; sucumbieron en cuerpos de castigo del Ejército alemán o en enfrentamientos desiguales con los soldados o la policía de la retaguardia. Muy poco de su verdadera historia ha sido contado.

Esta rebeldía la encontraremos también en novelas de signo completamente distinto al propio de las que componen la «trilogía de Danzig», como *Anestesia local*[9] o *Encuentros en Telgte*[10], aunque en estos casos no tan vinculados a individualidades tan definidas como la del joven Oscar, sino de una forma ilustrativa, documental, sin integrarse en la evolución de la novela y sus tipos.

La universalidad orientada hacia el egoísmo nacional o personal, hacia la opresión mecánica del individuo, hacia el sometimiento colectivo y el uniformismo, alimentan el clima de intolerancia gratuita del trasfondo de las novelas de Grass. Esta variante de la intolerancia, legitimada por las razones del Estado, por la Historia y la severidad tradicional de un medio regido por normas y reglamentos disciplinarios, eminentemente represivos —teutónicos, prusianos, protestantes, calvinistas, católicos, hitlerianos, stalinistas, revolucionarios o burgueses—, impone el dualismo permanente de las críticas y burlas de Grass: la época, su conciencia social, en oposición a la libertad del individuo. Oscar representa en cierto modo los dos rostros de la misma. Una libertad conquistada, conducida al extremo del daño; la expansión sobre la voluntad de otros, enmascarada con la ingenuidad de un muchacho que toca a todas horas el tambor de hojalata, o que se enfrenta a sus mayores destrozando todos los cristales que se encuentran al alcance de su voz, de no plegarse a sus exigencias. Oscar, en el fondo, no es nada; como la mayoría de los seres humanos, no deja de ser un niño.

---

[9] GÜNTER GRASS: *Anestesia local*, Barral Editores, Ediciones de Bolsillo, Barcelona, 1973, 287 páginas. Trad. de Carlos Gerhard.

[10] GÜNTER GRASS: *Encuentro en Telgte*, Alfaguara, Madrid, 1981, 177 págs. Trad. de Genoveva Dieterich.

FRANCISCO J. SATUÉ: «Como en un espejo», en *Disidencias*, núm. 31, 18 de junio de 1981, suplemento de novedades culturales de *Diario 16*.

Sin embargo, Oscar tropieza con dos valores que adquieren en su existencia un peso inimaginable, de no considerar su delicada sensibilidad infantil de estilista. Por un lado, la confusión que despierta en su corazón la religión católica, en la cual le inicia su madre y que él desprende de sus formas, traspasando la frontera de la devoción, y cayendo en el más absurdo de los desafíos a la divinidad, estado que quiere emular desde su pequeñez; por otro, el amor que despiertan en él las mujeres que conoce en su vida. Acaso en este aspecto se repita la significación wagneriana del amor en el drama, como virtud redentora del irrefrenable sentimentalismo humano, tantas veces al borde de la condenación por su pureza.

La veneración de Oscar por las imágenes de una Virgen que sostiene a Jesús en los brazos —Jesús, también un niño, un ser pequeño y sin malicia—, y su intención de suplantarle en aquella relación que traspasa los límites de la amistad o la familiaridad para convertirse en mística, no pueden ser confundidos con una trasposición de los sentimientos de ausencia y desamor que la prematura muerte de la madre de Oscar provoca en él. En todo caso, ésta sería una interpretación demasiado restrictiva de las sugerencias que despiertan en Oscar el misterio y el respeto de aquellas figuras que parecen contemplarle con la ansiedad característica de quienes desean entablar un diálogo imposible, y que producen dos enfrentamientos que no es posible sortear en el análisis: el primero, entre Oscar y la ortodoxia religiosa de sacerdotes y creyentes; el segundo, entre el propio Oscar, un Oscar interiorizado que no encuentra respuesta satisfactoria a sus demandas ante la divinidad, y Jesús, un corazón abierto, en quien el enano descubre cierta semejanza con el desaparecido Jan Bronski, y que parece abandonarle.

Con posterioridad al desengaño religioso, Oscar dirigirá una incursión, como cabecilla principal de la banda de los Curtidores; con ayuda de éstos suplantará a Jesús en su lugar, serrando su cuerpo —ese puesto le corresponde, según él, por derecho—, sobre los brazos de la Virgen, pertrechado de su inseparable tambor y de sus palillos, participando en la misa activamente. Aquella acción representaría la detención de sus jóvenes seguidores y la identificación «final» de Oscar con Jesús, en el proceso al que es sometido por las autoridades. En su voluntad de contestar su propia historia, obra a su favor la sentencia de absolución.

El amor despierta en Oscar la añoranza materna. Aquí se halla el núcleo de relación entre su religiosidad —y que solamente tiene a Oscar como centro de todo fervor— y el amor, que le induce a atraer la confianza o la curiosidad de otros, a quienes sacrificará sin piedad, o acaso sin que su poderosa consciencia le permita comprender la cruel-

dad de su comportamiento. Numerosos elementos de significación fetichista actúan sobre Oscar, deslumbrándole, animándole a buscar en la mujer la comprensión que todos le han negado, despreciándole como niño y como ser deforme.

Fue una mujer ataviada con el uniforme de enfermera de la Cruz Roja la que se ocupó de Alfred Matzerath cuando éste fue herido en la primera guerra mundial. Esa mujer, Ana Koljaiczek, sería la madre de Oscar. Puede decirse que todas las jóvenes de las que Oscar llega a enamorarse, o a sentir una fuerte atracción, pasan por su cabeza como enfermeras. Algunas, como se comprueba en el libro tercero de *El tambor de hojalata,* lo serán en efecto. Pero todas ellas conforman el grandioso fracaso sentimental, que sólo la también minúscula *signorita* Rosvita, compañera del guía espiritual de Oscar, el payaso, comediante y menudo Bebra, sabrá entender y corresponder. Son estos pasajes los que se encuentran más reñidos con el sentido global de la novela y del personaje principal: Oscar abandona su farsa ante sus amigos —ante sus iguales, cabría decir—, y se muestra y se refleja en ellos humano y receptivo al sufrimiento de la humanidad en guerra. Y Oscar no duda en unirse al teatro ambulante de Bebra, siguiendo su ejemplo y aceptando la llamada militar de su país, las órdenes —que siempre había desobedecido— de un mando, de una escala jerárquica, que le obligan a recorrer Europa de la mano de sus compañeros, y en particular de la mano de la intemporal Rosvita, que morirá aplastada por un obús, tras una esplendorosa gira.

Será el amor quien atrape a Oscar entre sus redes, cuando el éxito le sonríe y le aburre; cuando comienza a ser admitido en sociedad porque su cuerpo empieza a parecerse al de los demás. Su tambor sigue plasmando fielmente el sentimiento trágico y auténtico que irradiaba su figura ante los dibujantes y pintores de Dusseldorf, con esa sabiduría natural con que transmitía el dolor y el temor que las supersticiones que le obsesionan producen en él, vulnerable, minúsculo: como cuando formó parte de aquella banda de jazz en el lacrimógeno «bodegón de las cebollas», o atacaba su tambor en los prados de la orilla izquierda del Rhin... Oscar, inocente de las acusaciones de asesinato de una enfermera que se le imputaba, huye para fortalecer las denuncias. Será detenido, encerrado, abandonado. Espera la absolución en compañía de sus miedos y desesperanzas: tiene treinta años, está a punto de entrar en razón, y repasa su trayectoria, su vida.

Dice Oscar Matzerath, recluido en un sanatorio psiquiátrico, que nadie sabrá nunca quién es Oscar, que nadie llegará nunca a conocer su verdadera identidad. Probablemente sea así: tampoco se ha logrado perfilar un retrato indiscutible del bufón del rey Lear, que Shakes-

peare convirtió en el más temible de los adversarios y críticos de la política. Su figura infunde la misma reserva, incluso para el propio Oscar, a medida que descubre sus cualidades destructivas, la broma de que es víctima y protagonista, el hechizo del vidrio legendario de la Bruja Negra —y que él trasplantase a su tambor— y esa herida por la que va desangrándose poco a poco, y ante la que no le quedan palabras: el horror.

El tiempo por recobrar

«Las fechas no pueden sujetarnos.»

Günter Grass

Bajo el signo de una infancia olvidada y anecdótica, hecha madurez a golpes y soledad, discurren el resto de los capítulos que componen la «trilogía del Danzig» de Grass. Sus protagonistas, en todo momento subordinados a un personaje huidizo, omnisciente, acaso histórico, en ocasiones impersonal, conforman un enfrentamiento psicológico en el que oscilan los aspectos más destacables y relevantes del fondo ambiental de la realidad —entre la racionalidad y lo irracional—. Ya se trate de Mahlke o Pilenz, en *El gato y el ratón,* o de Ansel y Matern, en *Años de perro,* los conceptos enfrentados en la amistad de los jóvenes concuerdan con la confusión reinante a su alrededor, antes, durante y después de la guerra. Todo ello proviene de los pasos iniciados en *El tambor,* novela con la que el resto de los personajes de Grass guarda una relación profunda.

Hay un motivo dominante, a través del cual conocemos los efectos de ese clima en los personajes que Grass describe pacientemente; se manifiestan tal como son, contrastando con la idea falsa que de ellos surge por sus hazañas o por su heroico temperamento. En *El gato y el ratón* el análisis se ciñe a los mecanismos propagandísticos del aparato político del III Reich, mecanismos que agigantan la juventud de los muchachos alistados al Ejército, transformándolos por sus acciones de guerra en héroes populares, en pequeños dioses. Son ellos los que sostienen la moral de victoria de la población, mientras se sigue abasteciendo la máquina asesina de los frentes. El culto del héroe, que idolatran por igual jovencitas y mujeres maduras, muchachos y viejos, sacerdotes y maestros, en la retaguardia, era en esta ocasión el eje que abría a la verdad la personalidad indisciplinada de Mahlke, en el que volvemos a advertir recelo hacia los demás, que se proyecta interiormente hacia sus recuerdos y exteriormente hacia una serie de objetos

—o símbolos— cuyo sentido escapa de su inquietud; representación de una inseguridad protegida por la religión, el valor o la audaz habilidad con que logra remover los restos de una embarcación sumergida en las aguas del Báltico.

En *Años de perro* ese personaje dominante se centra en un pastor alemán negro, *Prinz,* llamado también *Pluto;* a través de su accidentada genealogía, Grass nos participa mucho de su pasado personal, y no pocos de sus temores, planteados ante el futuro. La historia de *Príncipe,* o de *Pluto,* es la historia de Alemania, expuesta en dos planos diferentes de análisis: uno abarca la pequeña evolución de las pequeñas cosas, de los seres humildes, y destacan por su originalidad en un medio muy reducido; y un segundo que afecta a los grandes personajes que deciden con sus decretos, y conforme a sus conveniencias, el destino de los primeros. El perro pastor de esta historia nace de la unión de dos perros muy ligados a la vida local de los pueblos bañados por la desembocadura del Vístula —en la que participan los jóvenes Amsel y Matern, hermanados por un juramento de sangre—, y está destinado a ser el perro predilecto de Eva Braun y Adolfo Hitler, a quienes acompaña durante varios años, y cuya pista parece perderse con el fin de la guerra y la muerte de sus dueños.

La búsqueda del perro, y todo lo que la investigación provoca con el transcurso de los años, nos introducen en el mundo íntimo de seres marginados por el paso unánime de la nación alemana y el decisionismo de sus líderes. Algunos de los protagonistas de la novela son reales y están tomados de la experiencia y los recursos de aquel período vivido por Grass, quien los recrea y revive literaria e históricamente. Ello hace de *Años de perro* uno de los esfuerzos estilísticos más ambiciosos de la literatura alemana universal, en la que los tonos, las jergas y la manipulación de las formas califican diversos ámbitos, caracteres y preocupaciones. Grass vierte en la narración, asaeteada por los incisos, los cortes y la evocación abstracta, y la desordenada de algunos momentos pretéritos —que le pertenecen y le implican, al margen de su condición de escritor—, en la aventura de sus criaturas, mezclada con la de las figuras históricas que actúan en su obra o en su misma reflexión, su propia opinión, la historia que le oprime el corazón. Es la historia de un gran engaño y de una esperanza, de una pregunta perenne que sufre numerosas metamorfosis con la evolución de la política o la madurez de los individuos y los pueblos. Es la historia a la que siempre regresa, el misterio de la tierra de Danzig, que permanece al fondo, próxima, durante algunos minutos al alcance de nuestros dedos, y lejana, olvidada otras tantas veces, como un sueño forjado en una tormenta.

El todo armónico protege la agitación que puebla estas páginas con la creatividad reprimida y frustrada de un muchacho discriminado por la persecución local y el antisemitismo visceral estimulado por la propaganda nazi. En realidad, *Años de perro* es uno más entre los numerosos espantajos inventados por el niño con los materiales arrastrados por la corriente del Vístula. Este es el otro rostro de la gran comedia considerada en principio por Grass en *El gato y el ratón.* La solución es idéntica: la eliminación física de lo inexistente, la contestación al Estado, la desconfianza liberal o libertaria del ciudadano, enfrentado a solas con sus aspiraciones y tentaciones de independencia. En todos los personajes de Grass descansa una vocación a la libertad que recupera la ilusión, apoyada en la excepcionalidad. Como una cadena, este sentimiento se transmite en la debilidad de otros, pero acaba emergiendo en las situaciones más complicadas, alentando al fin un carácter en formación, en general lejos del avanzado desarrollo del inaccesible Oscar... Así logra multiplicarse, en la contradicción y en la duda del ser que vacila entre someterse a la invitación de la concordia con el medio —ordenado por el Poder— y las exigencias íntimas de una conciencia insatisfecha y con frecuencia revolucionaria, que enciende progresivamente su disconformidad.

Amsel, muchacho solitario, al que defiende de sus compañeros de colegio el joven Walter Matern, recoge de los múltiples objetos llevados por los brazos del Vístula las piezas que darán lugar, gracias a su imaginación, a unos artísticos espantapájaros. Esa es la vida y la obsesión de Amsel. Matern le ayuda a confeccionarlos, de tal manera que nunca se repite ninguna de las figuras anteriormente realizadas por su amigo. Pronto comenzarán a comprárselos los campesinos de las aldeas y villas próximas, en unas ocasiones buscando en aquellas obras una utilidad práctica, y en otras, la satisfacción de un gusto o placer por lo artístico o lo decorativo. Amsel, la creación, frente a Matern, la fuerza o la vitalidad, aparecen unidos en el afán de soñar. Sin embargo, los acontecimientos los separarán. Amsel es conminado a fabricar en serie su producto, a lo que se niega, en tanto Matern se vuelve a preocupaciones de tipo político que le procurarán no pocos problemas.

Grass combina la pequeña historia humana con las magnas pisadas del destino comúnmente denominado como histórico. Grass cultiva con insistencia la simultaneidad en sus relatos. Su pasado, unido al de una colectividad, explica hasta cierto punto la relación que se establece entre la fuente de inspiración del escritor —Historia o leyenda— respecto a sí mismo, integrada en un ideal que busca la claridad y le obliga a destruir y a levantar su obra sobre los escombros, despreciados por otros. De estos despojos surgen los espantapájaros de Amsel, las dudas

éticas de Matern, la resignación de Pilenz y la melancolía interior de Mahlke, como de los vidrios rotos nacía el temor de Oscar o la rabia del estudiante Felipe Scherbaum, *Flip* —que conoceremos en detalle al hablar de *Anestesia local*—, que suponía el sacrificio de lo que más amaba y la destrucción de lo más odiado, una nueva oportunidad para el ser humano, quizá la última.

También Grass plantea en *Años de perro* las múltiples facetas que debe encarnar el escritor —por medio de Brauxel, llamado asimismo Braukxel—, y de otros dos narradores que se encargarán del resto de la novela. El escritor es el responsable de narrar las vicisitudes por las que atraviesan los personajes —grandes o pequeños— de la historia literaria y real de Danzig. De manera similar, encontraremos idéntico desdoblamiento del narrador en *El rodaballo* [11], de dimensiones que difícilmente pueden someterse a un esquema lineal; novela ésta en la que cada personaje es susceptible de representar —o encarnar— a otros muchos, y que desvían a su antojo el sentido de la ficción —respetando una armonía de conjunto que no puede ser rota—, el escritor permite la aparición de Grass, transformado en público y testigo simultáneamente.

A pesar de los rasgos que las aproximan, ambas novelas expresan una intención distinta y radical: por un lado, *Años de perro* constituye un brioso sofisma acerca de las formas, en el que Grass maneja diferentes estilos para llegar a una significación múltiple que cristaliza en la realidad de Alemania. En *El rodaballo*, el sofisma no llega a ser puramente intelectual, pero refleja una superación respecto a obras anteriores, en cuanto el escritor participa del largo recorrido histórico, en un ir y venir constante a su ciudad natal, Danzig, y en un diálogo que registra importantes silencios entre él mismo —representación ideal y principal de sus valedores durante siglos.

La reiteración descriptiva y estructural de *Años de perro,* que incluye también su contrapartida, refuerza la cohesión narrativa de la novela, abriendo perspectivas poco esperanzadoras. La destrucción del pasado y su culminación literaria —su «renacimiento», podríamos decir— en los círculos del infierno vuelven a insistir sobre los aspectos característicos de la prosa de Grass: la realidad vinculada íntimamente a la figuración, cubierta por leyendas rurales —ciertas o también inventadas— que descubren el grado de superstición que define sustancialmente cada estrato social, realzado por la singular humildad de sus personajes, presos de su condición y de su debilidad. Este rasgo es también uno de los aspectos preferidos en el análisis de otros creadores:

[11] GÜNTER GRASS: *El rodaballo,* Alfaguara, Madrid, 1980, 557 págs. Trad. de Miguel Sáenz.

Hesse, en numerosas novelas, enfrenta la visión del joven a la totalidad histórica de los acontecimientos que le devorarán [12], y desde una perspectiva política, o social, Visconti lo refleja en su película *La caída de los dioses*, a través de la cual conocemos la mentalidad burguesa en choque con el nazismo, que en la novela de Christopher Isherwood *Adiós a Berlín* [13] está muy matizada por el ensueño con que el escritor baña las imágenes del ascenso del autoritarismo al poder y sus repercusiones en las clases y subclases de la sociedad alemana prebélica.

En alguna medida, los «turnos de madrugada» de *Años de perro* (primera parte de la novela, a la que seguirán las *Cartas de amor de Tula* y las *Materniadas)* reflejan cierto ascenso que protagonizan Amsel y Matern, burlando la desconfianza campesina y aproximándonos a un medio más avanzado, casi urbano, en el que la ilustración tiene su principal asiento. Las *Cartas de amor* retratan, por su parte, con sobresaliente meticulosidad, en una esfera apartada por completo de la anterior, el valor del animal y la firme relación que tiene con los jóvenes, a pesar del aislamiento obligado a que les somete la separación, la aventura.

La mentalidad infantil enmascara el dramatismo de la pequeña o gran verdad de cada personaje, de cada individuo. Lo mismo ocurría en la novela de Hesse *Bajo las ruedas* [14]. La aparente desconexión entre unas partes y otras del libro, el distanciamiento y los diferentes registros por los que las numerosas historias recogidas por Grass encuentran un sentido unívoco —la búsqueda del perro pastor de Eva Braun—, completan su asimilación en un contexto de sensibilidad distinta de la humana y en la crítica de una época que ha dado la espalda al sentimiento, como símbolo de decadencia.

La Historia aparece aquí como un proceso condensado que parece comprensible tan sólo a través de la participación en el sufrimiento del individuo perseguido o condenado a la soledad, y no por la objetividad sociológica de la interpretación científica. Como novelista, Grass acaba por inclinarse en favor de sus personajes y no por la Historia, a la que deja seguir su curso. La última fase de la novela es a la vez la más rica y compleja: en ella se funden narración y diálogo. Pero como considerábamos antes, volviendo del revés el concepto tradicional de los mismos, apurando o explotando el principio, arriesgando el conjunto armónico de la novela total y afrontando de nuevo el encuentro con la destrucción del pasado.

---

[12] HERMANN HESSE: *Demian*, Nuevo Mar, 3.ª ed., México, 1978.

[13] CHISTOPHER ISHERWOOD: *Adiós a Berlín*, Argos Vergara, Barcelona, 1981, 222 págs.

[14] HERMANN HESSE: *Bajo las ruedas*, Alianza Editorial, Libro de Bolsillo, núm. 95, 9.ª ed., noviembre 1978.

No es extraño que Grass rehiciera varias veces el manuscrito, en busca del modo adecuado de expresar su testimonio, de acuerdo con el desafío narrativo de *El tambor de hojalata* y con el interés —verdadera pasión en Grass— de alternar varias fórmulas literarias contrapuestas, de distinta raíz y lenguaje, en una sola narración. Curiosamente, los personajes de Grass parecen prendidos de su soledad, ante una realidad tan concreta como la del contingente que ve aproximarse a pasos agigantados la amenaza de la vorágine. Como en Lullio, el ser humano es un elemento más en el universo, desde la piedra, en una continua ascensión a un estado angélico. Esa parece ser la conclusión más sencilla de las preocupaciones del creador y de sus personajes.

Pero Grass profundiza sobre su propio esquema, que repetirá posteriormente: la humanidad sacrificada por el devenir histórico, encontrando un espejo en los valores transmitidos a la muda pureza de los animales. El perro inspira el amor, un amor que puede llevar a la recapitulación, a la nostalgia imprecisa del paraíso perdido, a la consciencia del medio hostil —aunque natural— regido por la lógica de la totalidad, en cierto modo hegeliana, aunque intuyendo también —simultáneamente— la poesía rebelde de la destrucción nietzscheana, más allá, en efecto, de la realidad, pero, por tales motivos, más allá igualmente de los valores.

Tanto en los personajes de *Años de perro* como en los de *El gato y el ratón* hay una perspectiva dominante y final que les conmina a definirse íntegramente hacia su interior y hacia el mundo. Esta perspectiva busca la paz, rehusando la invitación amable y engañosa, taimada e innoble, de la estabilidad, de la seguridad... Con frecuencia, la definición provoca su muerte, la perdición del hombre que ha optado por desligarse de los deberes que le someten a una vida convencional. A pesar de ello, tales personajes —a quienes no les faltan oponentes— rompen la subordinación al medio heredada, a costa incluso de su propia vida, pero sin buscar por ello ofrecer un horizonte edénico más ni un encierro personal entre los motivos que mejor les definen. Tal vez su verdadera intención consista en todo lo contrario: los personajes viven una liberación, ansían su propia redención frente a la adversidad a que les confina en su papel, que tienen el compromiso de desempeñar... Grass concreta esa lucha en un medio real, en unas circunstancias peculiares que resaltan el significado de esa inmolación individual y general, dilatándolo hasta extraer de él un sentido universal. Su búsqueda, confiada en un principio a Brauxel o Braukxel, y más tarde orientada hacia otros criterios literarios por otro trasunto de Grass, un escritor de éxito llamado Harry Liebenau, al que seguirá el trabajo de otro narrador que dará fin a la novela, repetirá la combinación del tes-

timonio esencialmente descriptivo con la rebeldía intelectual y el alegato, cuya magnífica fascinación lírica recoge de la diáspora los pasos —o años— de una historia que nunca terminará.

La política

> «El diálogo, relación de personas, ha sido reemplazado por la propaganda o la polémica, que son dos especies de monólogo.»
>
> Albert Camus

Esta larga historia se desprende en un momento determinado de la literatura; comprende un inciso que comparte con la política su sentido crítico predominante. Esta larga historia, de la que las novelas de Grass son amplios capítulos de conclusión abierta, abandona su clima de imaginación para adentrarse en las tinieblas del presente. El calor humano de la narrativa de Grass se mezcla con el ardor de la discusión política, siempre con el lastre del pasado a cuestas. Este período se inicia con la mitad de la década de los sesenta. La proverbial distancia que el escritor ha venido observando respecto de las invitaciones políticas que han ido surgiendo a su paso —y que a veces no despreciase, como, por ejemplo, en 1961, cuando Grass aportó su colaboración a la redacción de un libro publicado por Martin Walser, en el que se exigían nuevas ideas en un nuevo gobierno— es rota por su activa participación en la campaña electoral de los socialdemócratas alemanes, a cuya cabeza se encuentra la moderación de Willy Brandt [15], en 1965. Unos años después se estrena en Berlín una obra dramática de Grass, titulada *Los plebeyos ensayan la rebelión* [16], que se convertiría en una especie de manifiesto de una alternativa política distinta al compromiso político del intelectual que simpatiza con la estrategia del comunismo soviético, sustentado teóricamente por Jean-Paul Sartre durante algún tiempo, y personificado en la obra y en los hechos históricos en que ésta se basa: en Bertolt Brecht.

No es la labor teatral una actividad nueva para Grass. Ya en sus años parisienses había confeccionado algunos libretos de esta índole para Anna, su mujer, bailarina de profesión. Y, en paralelo con la aparición de sus novelas, había escrito no pocos textos para la escena. En 1959, año de la aparición en las librerías alemanas de *El tambor de*

---

[15] Rafael Gutiérrez Girardot: «El todaballo y la identidad perdida», en *Quimera*, núm. 5, Barcelona, marzo 1981.

[16] Günter Grass: *Los plebeyos ensayan la rebelión*, Cuadernos para el Diálogo. Edicusa. Teatro, núm. 14, 165 págs., Madrid, 1969. (Trad., prólogo y notas de Heleno Saña.)

hojalata, Grass terminaba su obra teatral *Faltan diez minutos para Búfalo.* Le habían precedido *Tío, tío* y *Los malos cocineros.* Sin embargo, según los juicios de algunos críticos, son estas tentativas poco serias, de carácter experimental, tímidas, que en nada se parecen a la solidez argumental de *Los plebeyos...,* y que en modo alguno predicen el signo polémico que de inmediato se cierne sobre la interpretación política de Grass, aunque sus novelas sí permitan sospechar una orientación dramática formal —matizada por su ironía—, y que se concreta en capítulos de significación tan marcada en la narración como «Inspección del cemento o místico, bárbaro, aburrido», en *El tambor...,* o «Una discusión pública», en *Años de perro.*

Los hechos planteados en *Los plebeyos ensayan la rebelión,* que se ha convertido en la obra teatral de mayor resonancia de Grass, son sobradamente conocidos, y han sido comentados desde posiciones muy distintas, motivando reacciones de contenido muy complejo, en el que pesan demasiado los prejuicios políticos sobre la honestidad crítica para no poner reparos a sus argumentaciones [17]. En su obra, Grass analiza en un plano que resalta doblemente el medio teatral —pues en él se desarrollan los cuatro actos de la pieza—, el choque entre diferentes conceptos del arte y de la política, estrechamente ligadas al curso de los acontecimientos.

Brecht, representado en la obra por un personaje llamado El Jefe, recibe a una comisión de trabajadores sublevados contra el régimen de la Alemania del Este, dirigido por Walter Ulbricht. Los obreros le piden su adhesión a las protestas, y su firma para un manifiesto. Ello plantea de inmediato la indecisión de El Jefe/Brecht, que se encuentra ensayando con sus actores —precisamente— en la tragedia de Shakespeare *Coriolano,* adaptada a la época, y que refleja en gran medida el mismo conflicto que se desarrolla en aquellos momentos en las calles de Berlín, a espaldas del teatro. Los oprimidos vuelven a levantarse contra los opresores.

La intercalación de pasajes de *Coriolano* con los diálogos de los trabajadores, los actores, El Jefe y Volumnia —prototipo femenino shakespereano que Grass toma para sí, retratando en él a la propia mujer de Brecht, Helen Weigel—, desemboca en una confrontación de tipo ideológico que sitúa en un bando a los trabajadores y a Volumnia, y en otro, al Jefe. ¿Quiere decirse con esto que el arte se contrapone a las exigencias de los insurrectos? En modo alguno. Grass simplifica la cuestión a través de las palabras de los miembros del comité de los

[17] Véase prólogo de H. SAÑA en *Los plebeyos ensayan la rebelión* (una tragedia alemana). JUAN EMILIO ARAGONÉS: *Brecht,* Epesa, Grandes Escritores Contemporáneos, núm. 80, págs. 80 y ss., Madrid, 1974.

sublevados, tratando de no precipitar los hechos ni las conclusiones, impidiendo que su obra derive hacia el conglomerado de ideas fijas que existían previamente al conflicto acerca de Brecht y de sus relaciones con la política soviética. Idéntico debate encontramos en el choque de Camus con Sartre, a pesar de la fácil alineación que algunos estudiosos han realizado por propia iniciativa y con evidente falta de rigor intelectual, situando a Camus, por su oposición a los campos de concentración del bloque del Este, de parte de la burguesía o de tesis ultraconservadoras.

En este caso, Brecht —o El Jefe— se enfrenta no sólo a los trabajadores, sino también a Volumnia —a su esposa—. Puede más su afecto a las promesas del régimen comunista que a la causa que dice defender, el comunismo, lo cual supone una grave descalificación humana de Brecht, de la que no se salva su obra. La manipulación a que fue sometida una carta de protesta firmada por él, en manos de los funcionarios de propaganda del Gobierno de Ulbricht, y que enviara el mismo día que se produjeron los sucesos, el 17 de junio de 1953, repite la falsificación política de que fue víctima posteriormente el alzamiento popular desde sus inicios; falsificación que se ha mantenido modernamente, y que afectó también al levantamiento checoslovaco de 1968 y a la disidencia latente de Polonia.

Las repercusiones de la obra no se dejaron esperar. Los dos conceptos, las dos interpretaciones acerca del papel activo del escritor en la sociedad, volvían a chocar con la violencia a propósito de los hechos que exigían su definición. De nuevo la política aparta de la ficción al autor. Grass, incorporado al empeño renovador del socialismo democrático alemán, aunque sin militar en sus filas, repudiaba la unión orgánica del artista con los objetivos políticos de las fuerzas sociales organizadas en partidos.

La reconstrucción destructiva de Alemania, llevada hasta sus últimas consecuencias por Grass y otros autores en sus novelas y escritos, daba paso a la acción política o electoral. Por lo que se conoce de sus actividades públicas, literatura y periódicas colaboraciones en las campañas de la socialdemocracia van íntimamente unidas durante algún tiempo: Grass no pretende entonces conquistar votos, al menos eso es lo que afirma, y no le falta razón para ello. Su tarea consiste en incitar a la participación y evolución de la democracia alemana frente a los rescoldos psicológicos del autoritarismo, partiendo de la actividad ciudadana. Esta postura, que ha despertado reproches y elogios, ha colocado a Grass en el centro de numerosas polémicas que trascendían su propia actuación, pero ha fortalecido su personalidad, que no se agota en una filiación inmóvil ante las exigencias de la vida social, cambiantes

y contradictorias. Grass, el escritor vinculado a la esfera de influencia del partido de la socialdemocracia germana, junto con Böll —autor de numerosos trabajos sobre el terrorismo alemán—, oscila temporalmente entre las acusaciones que le describen como acomodado autor, lacayo de la burguesía y las de peligroso simpatizante de las bandas anarquistas que defienden por la violencia los postulados del grupo comandado por Andreas Baader y Ulrique Meinhof [18]. En cierto modo, se repite el distanciamiento generacional que separó a Grass de Heinrich Böll —lo que aquél definiera como «generación intermedia» entre la irresistible ascensión de los nazis, por utilizar la expresión de Brecht, y la posguerra—, y que agrava el aspecto satírico con que su literatura contempla los fenómenos políticos de fachada original.

El proceso abierto con la superación de la posguerra y la muerte de Adenauer da transparencia a los planteamientos contenidos en dos novelas de Grass, que alcanzaron menor difusión que las demás, y separadas del resto de su obra literaria, permanecen en una isla de recuerdo y discusión filosófica, casi ensayística. Algunas de estas ideas, en principio parte fundamental de las narraciones de signo político de Grass, se encuentran sistematizadas en dos estudios teóricos: el primero, publicado en 1968, *Evidencias políticas;* el segundo, *El burgués y su voz,* aparecería seis años después. Las novelas en las que encuentran su referencia son *Anestesia local* y *Diario de un caracol* [19].

La intención de Grass es abordar la respuesta social de las generaciones más jóvenes de la Alemania del «milagro». Libres de su herencia trágica, y de su pesimismo, los jóvenes alemanes encuentran que la dinámica de los hechos políticos de la República Federal se inscribe en una línea muy similar a la que produjo el fenómeno autoritario del nacionalsocialismo. Esta previsión, confirmada por el comportamiento policial del Estado, ya se traslucía en el país coincidiendo con las manifestaciones estudiantiles en oposición a la llegada del Sha de Persia a la Alemania Occidental y los sucesos del mayo alemán en importantes ciudades alemanas. Pero se extrema a partir del atentado contra el principal líder de la juventud revolucionaria alemana, Rudi Dutscke, y la persecución y la eliminación de los integrantes de la banda Baader-Meinhof, lo que casi constituye una confirmación [20].

Las opciones apuntadas en *Anestesia local* y *Diario de un caracol* son las mismas, aunque tomadas desde diferentes puntos de vista. *Anestesia local* apareció en 1969, y enfrentaba dos mentalidades que

---

[18] Véase «Entrevista con Günter Grass», en *El País Semanal,* Madrid, 19 de agosto de 1979. NICOLE CASSANOVA: *Conversaciones con Günter Grass,* págs. 85 y ss.

[19] GÜNTER GRASS: *Diario de un caracol,* Barral Editores, Ediciones de Bolsillo, Barcelona, 1975.

[20] RUDI DUTSCKE *y otros: La rebelión de los estudiantes,* Ariel Quincenal, núm. 111, Barcelona, 1976.

trataban de hermanarse frente a la decepcionante realidad común, contemplada a diario a través de los ventanales de un instituto de enseñanza oficial. El profesor y uno de sus alumnos más aventajados, aunque rebelde por naturaleza, simbolizan una pacífica pero tensa contienda entre diferentes soluciones para la regresión política que vive en ese momento la sociedad alemana. Su encontrada psicología designa, respectivamente, un punto de referencia insalvable —el pasado, en la existencia del maestro; el futuro, en el ánimo de su joven alumno— reproducido en el medio que critican: la amenaza autoritaria.

Las opciones discutidas no son difíciles de identificar, en el fondo de la trama: reforma o revolución. En su torno, siluetas fantasmales, evocaciones con aspectos criminales o agresivos, planes que recomponen el rompecabezas de la frustración generada por una comunidad que se encoge de hombros ante su destino. La juventud, apasionadamente indignada, se vuelve hacia la revolución, hacia la negación de cualquier tipo de colaboración, hacia lo que Grass define como «anarquismo precoz»; la madurez escarmentada por las seductoras soluciones definitivas, absolutas, y que implican tanto al maestro Eberhard Starusch como a su amiga, la también señorita Irmgard Seifert —pues ambos han vivido y participado de una forma que para ellos resulta traumática, la pasividad, en los atropellos del autoritarismo nazi—, procura encauzar aquella energía destructiva hacia un espacio de mayor coherencia y moderación. Se trata, en definitiva, de evitar otra catástrofe.

De la destrucción ideal que Grass consuma en sus novelas a la destrucción real que reflejan sus novelas políticas —y que el maestro o el propio Grass procura evitar— hay un abismo. Cuando el alumno *Flip* Scherbaum confiese a su maestro su propósito de realizar un acto que perturbe la sensibilidad alemana para llevar su vista a los genocidios que se realizan en Viet Nam —proyecto en el que se aprecia la denuncia ética de un sistema de exterminio que tiene sus fuentes inmediatas en Alemania—, la reacción del docente es instantánea: Grass aprovecha la ocasión para satirizar ese conflicto, infiltrándose en los ambientes que caracterizan las posiciones enfrentadas: la soledad terrible de un ser que se siente fracasado, rodeado de remordimientos y dudas, y el entusiasmo optimista y febril que anima una fe que penetra en las consecuencias de un acto que, momentáneamente, es sólo especulación, acaso, teoría o símbolo. Sin embargo, Grass impone la reflexión entre ambos, a través de un personaje al que unos y otros acabarán supeditados: un dentista, lector de autores clásicos, infatigable mentor de Séneca, que resolverá la cuestión con la paciencia profesional de un psicoanalista que atiende ese caso como uno más de los que

componen su rutina. De la soltura demiúrgica con que el dentista dirige tan comprometida situación se deduce que no son el maestro y el alumno los únicos pacientes que acuden a él con sus problemas —con los mismos problemas, siempre—, buscando una vía de escape al determinismo que amenaza sus vidas. La reflexión es, en cambio, el principal personaje de *Diario de un caracol,* símbolo de un lento recorrido de crítica y meditación dirigida hacia el inexcrutable futuro de un pueblo marcado.

Como reflejo de la reflexión, es también personificación del «yo» grassiano y dura réplica al espejismo del progreso.

Símbolos y preocupaciones vertebran esta narración, más próxima a la realidad —que hay que distinguir del realismo— de lo que es acostumbrado en Grass, que evita una aparatosa caída en el psicologismo literario con acertados cortes, que favorecen una consideración global de los fenómenos que acompañan esta evolución, la difícil y lenta evolución de un pensamiento que ha permanecido cautivo durante muchos años, y que ha logrado al fin crecer sobre la férrea disciplina a que le tenían sometido maestros y costumbres.

Esta visión panorámica tiene en la interioridad del ser humano uno de sus pilares mejor apoyados en la tierra; pero también tiene parcelas que no conviene descuidar y que son sintomáticas, indicios de un clima de opinión, de unas pautas de comportamiento y de un choque social que Grass analiza desde sus orígenes. Es decir: procurando revelar subjetivamente sus fuentes, los inicios del enfrentamiento. ¿Ha cambiado la historia, la historia se repite? Grass evita tales dilemas por el contenido de los hechos; atiende su enseñanza y fundamenta en el absurdo la riqueza de su humor, de sus caricaturas, de sus retratos. De sus metáforas. El gesto es mecánico, y parece formar parte de un hábito, aunque su relación con la realidad sea indiscutible.

Aunque de sus obras puede tomarse una conclusión menos abstracta, la instrumentalización de lo abstracto, de sus contenidos, es constante en la literatura alemana, que en algunos casos ha exacerbado su componente político, como se aprecia en las obras de Peter Weiss, y que en otros se ha matizado; tal es el caso de los poemas y novelas de Handke, en los que predomina el interés sobre el individuo antes que por las consecuencias políticas de sus actos, sobre las que apenas puede intervenir.

«¿Por qué estamos aplastados por el deber de destruirlo todo, de cambiarlo todo, de reducirlo todo a lo pasajero, a lo transitorio?»

YUKIO MISHIMA

Entre los conflictos de mayor consistencia política de la sociedad industrial hallaremos siempre el que nos habla de la identidad de la mujer. Sus protestas y dudas, abordadas por James en el inicio de lo que hoy llamamos feminismo, y por Zweig, superada su postración y salvada la guerra, y antes por el talento agresivo de Ibsen, acaso el que mejor asimilara la marginación femenina, haciendo suya la causa de la mujer, han modificado sustancialmente los presupuestos básicos de la literatura tradicional. La mujer deja de ser un personaje masculino. Y, con el tiempo, su residencia deja de ser picaresca, y abandona la conspiración sentimental o erótica que parecía enloquecerla, y pasa a un primer plano social que no es posible ignorar. Basta recordar *La Celestina,* de Fernando de Rojas; *La pícara Coraje,* de Grimmelhausen; *Moll Flanders,* de Daniel de Foe, o *Ana Karenina,* de Leo Tolstoi, para comprender el paso dado desde entonces hasta la toma de conciencia femenina que se expresa de forma contundente con las obras de George Sand, las hermanas Bronte, Virginia Woolf, Katherine Mansfield, Colette, Anais Nin o Simone de Beauvoir, y otras muchas mujeres que hicieron de la discriminación sexual que sufrían el tema central de su obra literaria. Literaria y socialmente, la mujer es dignificada gracias a su disidencia, a su lucha y a la reivindicación de sus derechos.

No obstante, la cuestión se presta a confusión en cuanto sectores del movimiento feminista trasladan el núcleo de su protesta de la igualdad a una exigencia de dominación similar a la ejercida por «lo masculino» antes de que se reconociera la personalidad de la mujer en la sociedad. Tales disensiones caracterizan desde entonces el feminismo organizado, que se divide sin interrupción en pequeñas facciones que le restan agilidad crítica y operatividad política [21].

Un viejo cuento de los hermanos Grimm es el punto de partida de la novela de Grass: *El pescador y su mujer* [22]. Su contenido, claramente desfavorable para la mujer, tomando el personaje de los Grimm como un prototipo de validez universal sobre su carácter, es el hilo conductor de un largo trayecto realizado por Grass, y que ya se apun-

[21] CELIA AMORÓS: «Feminismo: discurso de la diferencia, discurso de la igualdad», en *El viejo topo,* extra 10, Masculino y Femenino.

[22] HERMANOS GRIMM: *Cuentos completos,* Editorial Labor, Madrid, 1967, págs. 63 y ss. Traducción de Francisco Payarols. Prólogo de Eduardo Valentí.

taba como proyecto en *Diario de un caracol,* y en el cual se realiza una historia de la cocina y de las estructuras de poder que la acompañaban, al tiempo que se contempla el lento discurrir del matriarcado al patriarcado. Sin embargo, la confrontación entre el varón y la mujer no está enfocada desde la igualdad: la encarnación del carácter masculino responde a un único personaje que asume la identidad de hombres notables o anónimos, en tanto su relación con la mujer afecta a distintas mujeres. Este criterio de confrontar un ser que toma diferentes identidades, en contra de varias mujeres, cuyo único aspecto común es su labor culinaria, acaba por afectar al propio escritor en sí; la farsa trata de conseguir una representación universal de lo femenino, en oposición al arquetipo del cuento de los hermanos Grimm, y que define a su mujer, Ilsebil. No se trata de una disputa de magnitud mitológica o idealista, ni del combate de dos titanes, tentación que sin duda Grass ha tenido al escribir su novela, sino de considerar los aspectos más sugestivos de una situación que se explica en la Historia, precisamente, a través de la desigualdad.

El rodaballo, el leal aliado de la masculinidad, el primer agitador de la guerra de los sexos [23], reúne en su figura plana los dos extremos entre los que oscila de forma tácita el pensamiento —y, por ello, la política— de Alemania y de su área de influencia cultural, sin olvidar que son también las constantes intelectuales de la novelística de Grass: el entendimiento globalizador hegeliano y la pasión transmutadora de Nietzsche [24]. El rodaballo, historiador, sofista, testigo, líder, capturado por un pescador en el neolítico, promete su ayuda al varón sojuzgado por el matriarcado, a cambio de su libertad. A través de los siglos, este esfuerzo emancipatorio se ve traicionado en numerosas ocasiones por la ineptitud o el mito del hombre, lo que le obliga en nuestros días a ponerse al servicio de la mujer, una vez que ha sido capturado de nuevo, por un grupo de feministas que disfrutan de sus vacaciones en el Báltico. Ello provoca un proceso a la causa masculina, simbolizada por su principal consejero, el pez de la boca torcida, que confiesa su intervención en la Historia ante los ojos atónitos de las diferentes facciones feministas, reunidas al efecto, que componen un heterogéneo y belicoso tribunal.

La oportunidad es única para Grass: en el mismo relato puede dar rienda suelta a su humor y a su cultura culinaria, a su rigor orográfico y descriptivo y a la recreación de personajes históricos —como el poeta Optiz— o literarios, congregados en torno a la mesa que cada

[23] J. J. ARMAS MARCELO: «El alemán impasible», en *Disidencias,* núm. 8. *Diario 16,* 8 de enero de 1981.
JULIO HUASI: «Los oros y flecos de Günter Grass», en *Nueva Estafeta,* núm. 27, febrero 1981.
[24] EUGEN FINK: *La filosofía de Nietzsche,* Alianza Universitaria, núm. 164, Madrid, 1979.

época les ofreció, en razón de su categoría social y de su poderío. Tampoco aquí Grass renuncia a la caricatura por la que la multiplicidad sentimental de sus protagonistas se resiste al mito. Grass rechaza el mito por la potencia expresiva del logos, lo que no le impide desarrollar su obra de acuerdo con la simultaneidad acostumbrada que nos transporta fantásticamente —por medio de respectivos tempotránsitos— desde el neolítico al gótico flamígero, y de éste a nuestra cultura funcional y tecnológica.

La acción se adapta a las preguntas que Ilsebil lanza contra su marido, el escritor, en las que se albergan las exigencias femeninas —estimuladas por la sociedead industrial de consumo— y también a las respuestas del propio Grass, que encubren ligeramente la relevancia de los personajes que huronean en su recuerdo o en su imaginación. En sí, la novela podría ser el mejor testimonio del lento despertar de una civilización de superstición y temor —de acuerdo con el esquema de análisis sociológico de Augusto Comte—, que tiene su primera referencia en la divinidad y en la preponderancia indiscutible de la mujer, hasta alcanzar una sociedad de abundancia en todos los órdenes, que se corresponde con el estado cultural de un medio en período de transición e indefinición. La hegemonía masculina vuelve a ser puesta en entredicho, tras una larga evolución que le ha enaltecido y agotado. En esa evolución, al menos, se proyectan nítidamente sus peores defectos, los mismos que nutren los argumentos de la guerra sexual.

Grass parte de la desigualdad natural entre el varón y la mujer para presentar con total libertad sus satíricas perspectivas, que se amparan en una reflexión fragmentaria, severamente juzgada por el feminismo en la ficción, y que lo fue también en la realidad, una vez publicado el libro y difundidas sus tesis fundamentales. Grass ha sido convertido por sus opiniones en una especie de representación física del genio maligno causante de la discriminación sexual que sufre la mujer. No obstante, es preciso situar el problema dentro de sus verdaderos contornos: la obra de Grass está por encima de los rígidos caracteres de una disputa tan concreta. La gastronomía de cada época designa unas circunstancias determinadas de vida y sociedad; la Historia, contemplada a través de los personajes, de sus conflictos y sus más ocultas intenciones, resalta su condición humana, esto es: sus errores, sus avances y sus retrocesos. Esta generalidad se halla expuesta en el predominio del hombre sobre la mujer, en el amor frustrado que multiplica sus diferencias hasta instituirlas como banderas de enganche para la sorda e inevitable lucha que los consume en pretensiones de igualdad nunca alcanzadas plena, unánimemente.

El rodaballo, en virtud de su papel de observador ecuánime o interesado, contribuye a un análisis total de ese combate permanente que aísla a los seres con recelos que van tomando caracteres peligrosos, que resultan de una formación en la mezquindad, en el egoísmo, en la soberbia. Cualidades todas ellas fuertemente relacionadas entre sí y que confirman la sentencia de Cioran, cuando mantiene que nuestro conocimiento es producto de nuestras violencias. Grass, forzándose con su prosa —que acompaña de poemas, en los que, según sus declaraciones, se siente al descubierto— o atrayéndonos a la intimidad de sus personajes, atracción transferida, una vez más, de Danzig, propugna un amor sin victoria, sin filosofía a veces, sin rendiciones ni sometimientos. En verdad, la compleja narración podría resumirse en un tema ya tocado por Grass en *Anestesia local,* y de forma más completa en *El tambor de hojalata:* la relación de dos seres que han unido sus destinos y tratan de negar el pasado que dificulta su vida en común. Entonces, los motivos eran distintos: por un lado, la inseguridad que se deriva de la mecánica establecida por el sistema de vigilancia y represión, reproducido en los ciudadanos, por las pautas de comportamiento del régimen nazi. Por otro, la dictadura simbólica del pasado, que genera una seducción radical que hubiera deleitado a Freud, y que se manifiesta en el edípico esquema madre-hijo enamorado. En *El rodaballo,* las diferencias vienen promovidas por un contexto ideal y social, que Grass simplifica históricamente hasta alcanzar las raíces de la civilización del lujo, el lucro y el bienestar, que es también la de la desesperanza, evaluada desde sus pilares teóricamente más sólidos.

En este examen encontraremos elementos que desvirtúan, en la esencia, el sentimiento de la persona. El sentimiento se transforma en una aspiración que se eleva sobre la propia dignidad humana y demanda satisfacción material. Por su parte, Grass huye con su escritor a lo más recóndito de algunas épocas pasadas: ¿busca la solución de sus conflictos personales o su trabajo tiene un interés más alto? El escritor, que cede su papel dominante en la novela para ser pescador y artista del neolítico, jerarca de la Iglesia antigua, pintor y poeta, prisionero de los gobiernos que van sucediéndose en Danzig, militante socialista —seguidor de Bebel— y huelguista asesinado en los disturbios obreros de los astilleros de la moderna Danzig, Gdanks, en 1970, vuelve a ser el escritor que reconstruye la larga historia del mundo en las postrimerías del siglo XX. Y no está solo en ningún momento. Su vida es un suspiro al lado de la paciente tarea que las mujeres con las que se relaciona —a veces, diosas— han de soportar, sin más apoyo que su debilidad o su audacia.

Esta difícil lucha contrasta con la aparente conformidad de Ilsebil: productos electrodomésticos; placeres que calmen su tensión ante un esposo al que no comprende y al que no desea escuchar, y que por razones de su oficio ha de ausentarse con frecuencia de casa; vestidos..., presentes que el varón acaba ofreciendo, tratando de conseguir una tregua que haga factible el entendimiento, una paz sencilla en la que el espíritu de transacción que controla sus vidas se esfume para siempre y dé paso a la verdad. Todo como en un cuento de hadas.

La referencia infantil de las novelas de Grass mantiene una atmósfera interrogativa que alcanza el dramatismo de una manera natural: Oscar o Pulgarcito, el rodaballo o el genio de la lámpara maravillosa... se despojan de su armadura ingenua para adoptar otra que no por fantástica puede ser menos verosímil. El rodaballo asiste a las discusiones que están a punto de romper un matrimonio que aguarda la llegada de un hijo. En esos nueve meses, los mismos que dividen la novela, el tiempo que dura el juicio de las feministas, se está gestando una nueva vida, o un nuevo futuro, gracias a las confesiones y opiniones del sabio pez. Sin embargo, tal como vemos a través de las historias recogidas en los nueve meses de proceso feminista —y que no afectan a nueve cocineras, sino a doce, por un esfuerzo de simultaneidad novelística típica en Grass, como hemos visto—, la historia del hombre y de la mujer siempre acaba repitiéndose. Es decir: acaba siempre en el mismo punto, como si en todo momento se tratase de la misma relación. El viejo consejero de la causa masculina, por su parte, puede cambiar de bando, pero no puede resignarse a contemplar la evolución de la humanidad sin participar en ella, en el triunfo de los poderosos o en el de los oprimidos. La prueba más clara de su definición la encontramos en su rechazo de cualquier tipo de responsabilidad en el papel histórico desempeñado por Hitler o Stalin. La paz, en opinión del rodaballo, es una entelequia, una pretensión impracticable, poco menos que una utopía.

El arte con que Grass compagina las múltiples variaciones y movimientos de su carácter, frente a oponentes no menos versátiles, guardando su propia identidad de cada tempotránsito, de su adaptación a distintos idiomas o lenguajes corporativos, parece provenir de la gracia con que las mujeres de que nos habla se expresan en lo que fuera durante tanto tiempo su feudo y su cárcel a la vez: fogones, hornos, cocinas... son los escenarios más corrientes de sus vidas, en la revelación humorística del sentido definitorio de cada época, de sus aportaciones a la ciencia culinaria, hasta producir una situación política que ha llegado hasta nosotros inamovible, estéril, concentrada en sus discusiones, en sus paradojas, en su ridículo y monótono transcurrir. El arte culi-

nario como símbolo de un oficio y de unas circunstancias históricas objetivas queda plasmado literariamente como un monumento de significado trascendental, a la manera en que Carpentier utiliza la arquitectura que puebla la ficción de sus novelas, para transmitir lo más destacable de la realidad en la que los personajes se encuentran inmersos, deseando escapar.

Sin ser una reiteración, contemplaremos esta situación desfavorable para la mujer en otra de las novelas de Grass, *Encuentro en Telgte,* con la única diferencia de que la personalidad de la mujer, encarnada por la posadera Coraje y sus pícaras camareras, se encuentra más estrechamente atada a los caracteres de la guerra de los Treinta Años que a los de cualquier problema típicamente feminista. El personaje, tomado del mundo narrativo de Grimmelhausen, se enfrenta aquí a su artífice —antes de que éste lo situase literariamente—, y puede ser un indicio más en la búsqueda de la orientación de las preocupaciones de Grass, en su triple cualidad de ciudadano, escritor y ser humano. Una vez más, la mujer —y, a pesar de la distancia, lo veremos también reflejado en la novela de Octavio Mirbeau *Diario de una camarera*— vuelve a ser víctima de conflictos provocados y conducidos por el desbordante o escaso talento masculino. Y de nuevo la guerra.

La subordinación, en este caso, no se produce de manera directa entre el escritor y su personaje; los sucesos recogidos en *Encuentro en Telgte* vienen a representar una evocación y una metáfora sobre el papel del artista en la sociedad que le acoge o rechaza, al margen de las opciones que acaban señalándole el camino de la sumisión al poder; una recapitulación sobre la misión que el artista o el intelectual se propone realizar, en solitario o en el seno de una generación. El encuentro, situado por Grass en 1647, recrea una atmósfera muy similar a la que produjo y justificó la génesis del «grupo 47». Los motivos de la reunión, así como sus disensiones internas y los resultados y conclusiones de las conversaciones —una patria dividida y ocupada, un idioma malogrado a punto de perderse con vitalidad suficiente para renacer, una paz por asentarse definitivamente...— coinciden con las razones que inspiraron a numerosos escritores a reunirse en la posguerra, tratando de reconstruir su historia, su idioma y la paz, en torno a esta y otras formaciones literarias y políticas. El contexto, la picaresca en la ficción novelística ambientada en el siglo XVII, y las ruinas espirituales de una de las civilizaciones más brillantes, en la mitad de la década de los cuarenta del nuestro, fundamentan un parecido aterrador. La evolución del ser humano, como nos daba a entender la lentitud del caracol, el escepticismo del rodaballo o la enigmática desaparición del perro pastor, es demasiado pobre para abrigar muchas esperanzas

sobre la efectividad del progreso de una modernidad asentada sobre falsos principios y repetidos errores.

Los círculos de un nuevo infierno

«No es el arte la luz que nos ciega los ojos.
Es primero el amor, la amistad o la esgrima.»

Federico García Lorca

La condición humana, según la interpretación de Herbert Marcuse, inspirada por la tesis de Norman O. Brown sobre la mistificación del amor, permanece oculta y reprimida por el curso lógico de la Historia. «Por consiguiente —concluye Marcuse—, el primer objetivo es la destrucción crítica de la historia y de la forma en que ésta es escrita y entendida» [25]. Muchas son las posibilidades alternativas para llevar a buen término este proyecto, pero tal vez la literatura sea uno de los caminos más difíciles de seguir para completar ese ejercicio de creativa destrucción, que no se resigna en olvidar. Es más: para la literatura no hay olvido. Su ejercicio es precisamente el contrario. Este aspecto, como punto de partida, cobra un gran valor en la dinámica de los acontecimientos que transforman el continente europeo, el mundo, y adquiere un mayor relieve en cuanto la literatura plantea el acercamiento entre las generaciones de ciudadanos que han sufrido ese proceso de falsificación y las de quienes, sin vivirlo, lo detectan por la experiencia recibida de sus mayores y por su propio instinto.

En la literatura alemana, que ha debido superar este trago sin ayuda, soportando las restricciones durísimas que se deducen de su derrota, de la ocupación de su territorio y de la manipulación de su ámbito psicológico y cultural, de su vitalidad, su esfuerzo desesperado de creación —precisamente, su vitalidad—, la ha librado del suicidio o de la extinción. Grass presentía esto ya en *El tambor de hojalata,* al describir la enemistad que enfrentase a Oscar con su hijo. Incomprensión, odio, irreflexión, componen la enseñanza o el legado de unos años muy difíciles para los alemanes, en lo que parece insinuarse como un nuevo período de vida en común, más que historia...

Pero cabe preguntarse si esto hubiera sido posible de no haber afrontado la literatura, la nación alemana, esta obligada metamorfosis, desde el mismo espíritu de totalidad que llevase su cultura a su deca-

[25] Herbert Marcuse: *La agresividad en la sociedad industrial avanzada,* Alianza Editorial, Libro de Bolsillo, núm. 337, pág. 79, Madrid, 1979.

dencia [26]. Es un hecho que al triste exilio del pensamiento y el arte alemanes, que se materializase en la resistencia política y doctrinal —en ocasiones, simplemente ideológica—, alentada desde el exterior, le ha sucedido un período de conciliación que se materializa en un nuevo exilio, esta vez en un orden interior [27]. De forma casi idéntica realizaron su obra autores de la talla de Kafka, Orwel o Musil [28], sin tener la oportunidad de terminarla. Tampoco con ellos finalizó la época que les había iluminado en su refugio de sombras, ni el paisaje del que habían recibido las emociones más fuertes fue reducido a cenizas.

Uno de los fenómenos fundamentales para la comprensión de la moderna literatura alemana, en el seno de la narrativa europea que arranca de la posguerra, consiste en el análisis del desdoblamiento protagonizado por sus principales representantes. En lo que afecta a Grass, son varias las interpretaciones que consideran sus pasos iniciales en el arte, hasta que se produce su revelación como escritor, y en particular como novelista, género al que ciñen su trabajo, olvidando su labor en el teatro y como artista plástico. El propio Grass ha explicado esta evolución, centrándose en la firme conexión existente entre el ciudadano, el artista y el individuo, y su participación en la fase de «reconstrucción» política y cultural del pasado y de los perfiles más genuinos de la Alemania moderna. El desarrollo de los hechos modificó al cabo del tiempo una visión del mundo muy distinta de la que determinaban los caracteres de aquel período en la realidad. Muchas cosas «pudieron» hacerse y no se hicieron. Pero eso es fácil decirlo cuando hay una gran distancia de aquellos años que no pueden considerarse perdidos.

La labor de Grass, en sus tres planos de expresión —expresión, con todo, sustancialmente unitaria—, aporta una visión que se aparta del reproche, aunque como crítica sume argumentos al descontento y a la innovación. El pasado sigue siendo el fantasma de la creación alemana, en su propio ámbito y en un plano universal, lo que coincide con las constantes fantasía y realismo que se combinan coherentemente en la prosa, en relación directa con el papel desempeñado en su momento —como denuncia, crónica, burla y fábula— por la novela picaresca. Sabemos que la frontera entre lo real y lo imaginario es mucho más débil de lo que parece. La literatura lo ha demostrado hasta la saciedad. Al abordar esta cuestión, no cabe contraponer los aspectos más relevantes de la narrativa hispanoamericana, y de su peculiar manera de manifestarse, con el temperamento clásico y vanguardista a un tiem-

[26] LIONEL RICHARD: *Nazismo y literatura*, Granica Editor, Buenos Aires, 1972, 236 págs.
[27] HELENO SAÑA: «Cultura y barbarie. Los intelectuales alemanes y el III Reich», en *Tiempo de Historia*, núm. 65, abril 1980.
[28] VARIOS: «Robert Musil», en *Camp de l'arpa*, núm. 81, noviembre 1980, Barcelona.

po de la novelística germana. Muy en especial al referirnos a Günter Grass.

El dualismo nacionalidad-universalidad, permanente en la obra de Grass —Rasputin y Goethe, en la formación de Oscar—, y también en la mayoría de los autores de estirpe alemana, y que ha favorecido la ruptura de estructuras lingüísticas, ideales y formales, vuelve a reflejarse en las inquietudes que se adivinan en las declaraciones del escritor ante el mundo. Los círculos del infierno, «pecados y deudas» de la nación alemana —génesis y desarrollo del nacionalsocialismo—, aparecen con el tiempo con nuevos trazos, de implicación mundial. ¿Se repite por enésima vez el dilema: la historia se limita a sí misma o *sigue siendo idéntica al pasado?* La respuesta vuelve a plantearse de igual manera, un interrogante que flota sobre el tiempo y precisa confianza para manifestarse con claridad ante el futuro, ese futuro del que tanto hablase Alfred Döblin, uno de los principales maestros de Grass [29]. Los nuevos conflictos del mundo, la desorientación de los pueblos por el desarrollo del modelo impersonal de las sociedades industriales, la agudización de la escasez en las áreas de subdesarrollo frente a la opulencia, y el estado de ignorancia y sumisión frente a dominio de las superpotencias en el orden internacional, configuran un nuevo horizonte, una violenta metamorfosis y una posibilidad utópica. El escritor tiene aún mucho que decir.

FRANCISCO J. SATUE

Pañería, 38
MADRID-17

[29] GÜNTER GRASS: «La carrera contra las utopías», en *Nueva Estafeta*, núm. 5, abril 1979. Traducción de Genoveva Dieterich.

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas

EL CARACTER OCASIONAL Y LA EXACTITUD FORMAL DE "VIDA, LINEA DE PUNTOS", DE DAMASO ALONSO

En la poesía de Dámaso Alonso se perciben dos características importantes: por una parte, el matiz ocasional o circunstancial de la intuición inspiradora y, por otra, el consistente control de los materiales poéticos con los cuales se logra dar a la composición exactitud formal. Hablando de la primera característica, dice Miguel J. Flys lo siguiente: «Se ha comentado más de una vez el origen de varios poemas, especialmente en *Hijos de la ira:* una nota demográfica se convierte en la pesadilla existencial del poema 'Insomnio'; una travesía marítima produce una experiencia que raya en lo místico ('La isla')... Así, uno por uno, se podrían enumerar muchos poemas de la madurez creativa del poeta. Y es que Dámaso Alonso es, ante todo, un fino observador de la realidad. Su interés, casi diríamos su obsesión, por la circunstancia que le rodea, por insignificante que sea, se demuestra en todos los momentos» [1]. Esta fascinación por la realidad, por lo que le circunda al poeta, es una característica de la poesía del grupo al que pertenece el autor: La generación del 27. Recuérdense los poemas de Guillén, como: «Vaso de agua», «Estatua ecuestre» y «Muerte de unos zapatos», o los de Salinas, como «35 bujías» y «Underwood girls» (máquina de escribir). Es poesía en que la realidad le sirve al creador como punto de partida, inspiración y vehículo para su viaje poético hacia la exploración del ser.

Dando énfasis a la segunda característica antes mencionada, dice Debicki: «Such knowledge and understandig (of literature) obviously provide him with an ample repertoire upon which he can draw for his own creations; they also give him an awareness of the possibilities and the pitfalls of artistic expression, and make it likely that his writing will be carefully controlled. In addition it is well to remember that Alonso is also a perceptive philologist, who knows the origens and nuances of words and linguistic constructions. Even in his seemingly

[1] MIGUEL J. FLYS: «El pensamiento y la imagen en la poesía de Dámaso Alonso», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 280-282 (octubre-diciembre 1973), pág. 45.

free and spontaneous poems he will use language with the greatest exactitude» [2].

En otro estudio hablando de un poema específico de Dámaso Alonso, en relación con el tiempo, dice Flys: «En uno de sus poemas ocasionales, titulado 'Vida, línea de puntos', y fechado en 1955, resume el poeta su visión de la vida como sucesión de instantes. Aunque se trata de un poema desigual, lo citamos aquí entero por referirse al tema del tiempo» [3]. No se sabe por qué tal poema es desigual. ¿Por ser ocasional? ¿Por el marcado contraste lingüístico entre los tercetos y los cuartetos, que a simple vista parece desequilibrar la estructura del poema? En fin, mi intención es analizar el sistema formal de la composición y probar que Dámaso Alonso construye sus poemas, aun los más ocasionales, con el rigor y exactitud poéticos intuidos por Debicki y así enmendar la opinión sin fundamento del profesor Flys sobre este poema.

El poema es el siguiente:

Trágicamente va mi cabriola
a salto de segundos, jadeante.
Este pasó: ya tengo otro delante.
Le echo mano. ¿Aquí está? ¡Mi mano sola!

Cabriola en la cumbre de una ola.
¡Hola, instante, deténteme un instante!
... Instante, cuando vuelves el semblante,
ya no eres tú. (Ni yo, el que dijo «¡hola!»).

Cada instante me enciende una abertura
sobre el mundo. Mas todas se amalgaman
como cine-ilusión de un todo unido.

Vida es línea de puntos sin juntura,
gotas de sangre sobre nieve. Y braman
cierzos que extinguen sangre en nieve: olvido [4].

Al pie de éste hay una fecha: 31 de diciembre de 1955. Con tal dato es fácil imaginarse que lo que le impulsó al poeta a crear este soneto fue el último día del año. En éste siente él una preocupación, si no angustia, por el vertiginoso paso del tiempo y el inevitable movimiento de la existencia humana hacia la muerte y, en último término, hacia el olvido.

Hasta aquí, dos elementos forman parte del proceso creador: la fecha o circunstancia que lo inspiró y la preocupación humana que

[2] ANDREW P. DEBICKI: *Dámaso Alonso* (New York: Twayne Publishers Inc., 1970), pág. 29.
[3] MIGUEL J. FLYS: *La poesía existencial de Dámaso Alonso* (Madrid: Gredos, 1968), pág. 285.
[4] Este poema apareció por primera vez en *Papeles de Son Armadans*, tomo XI, núm. XXXII, año III (1958), pág. 143.

proviene de esa circunstancia. Pero el poeta no puede contentarse con ello, tiene que darlo expresión artística e incorporarlo así a toda su producción, cuyos pilares son precisamente la angustia del ser frente al tiempo y el paso de la existencia hacia la nada, como fueron desarrollados, por ejemplo, en los famosos poemas «Vida», de *El viento y el verso,* o «Mujer con alcuza», «Elegía a un moscardón azul» y «A un río le llamaban Carlos», de *Hijos de la ira.*

En el primer cuarteto presenta el poeta su existencia como una jadeante o fatigada cabriola que va saltando los minutos del tiempo. Este pasa vertiginosamente fatigando a la vida sobre la cual incide y le da forma. El verbo «va» introduce la imagen del viaje del ser hacia la muerte [5]. En los dos versos restantes aparecen cara a cara el hombre y el tiempo. Pero éste predomina definitivamente sobre aquél. El poeta entregado por entero al problema dice: «Este pasó: ya tengo otro delante. / Le echo mano. ¿Aquí está? ¡Mi mano sola!» «Este» (presente) ya «pasó» (pasado). El presente ya es pasado porque lleva en su esencia una cualidad pretérita. Allá viene otro instante; lo quiere asir para vivirlo, pero cuando apenas lo intenta, ya se le pasó dejándole sorprendido y burlado con la mano vacía. Al decir que tiene «otro adelante», su ser se proyecta hacia el futuro, un futuro que si bien le permite al ser seguir el viaje, también le descubre su futilidad por la muerte y el olvido [6]. En un solo verso ha logrado el poeta concentrar tres estados anímicos del hombre frente al minuto fugaz que es su existencia misma. Estos varios estados se arreglan de acuerdo a una progresión natural. «Le echo mano» es el primer estado que denota la ansiedad humana por asir el tiempo y vivirlo. «¿Aquí está?» es el estado siguiente, en el cual se expresa la duda del hombre respecto a la posesión del tiempo: no está seguro, si es que lo vive o ya lo vivió.

---

[5] Este tema del viaje es muy importante en la poesía de la muerte y el tiempo de este autor.

[6] En su «*Elegía a un moscardón azul*» dice el poeta con la misma intuición:

> *¿Qué zumos o qué azucares*
> *voluptuosamente*
> *aspirabas, qué aroma tentador*
> *te estaba dando*
> *esos tirones sordos*
> *que hacen que el caminante siga y siga*
> *(aún a pesar del frío del crepúsculo,*
> *aún a pesar del sueño)*
> *esos dulces clamores,*
> *esa necesidad de ser futuros*
> *que llamamos la vida,*
> *en aquel mismo instante*
> *en que súbitamente el mundo se te hundió*
> *como un gran transatlántico*
> *que lleno de delicias y colores*
> *choca contra los hielos y se esfuma*
> *en la sombra, en la nada?...*

DÁMASO ALONSO: *Poemas escogidos* (Madrid: Éditorial Gredos, 1969), pág. 101.

Por fin viene el tercer estado, en el que culmina la evolución psicológica. En este estado aparece la sorpresa, el pasmo y el miedo que siente la víctima al verse burlada por el tiempo. Los tres momentos corresponden al futuro, al presente y al pasado del instante, y tal es su fugacidad que en la experiencia del poeta ellos carecen de identidad, hasta el pasado no se logra perfilar por el olvido que lo supera.

En la segunda estrofa, la fuerza expresiva se intensifica en grado máximo al ponerla a la cabriola en la cumbre de una ola para sugerirle al lector el carácter inminente e instantáneo de la caída de la una, simultáneamente, con la caída o destrucción de la otra; ola y cabriola se hallan en el mismo nivel poético, como también lo están el poeta, el instante y el lector. Cuando el poeta le dice «hola» al instante, y éste vuelve su semblante para ver quién le dijo «hola», instantáneamente éste ya no es el mismo instante que escuchó el «hola». De la misma manera, el poeta que dijo «hola», no es el mismo que dice el segundo «hola». Y el lector que leyó el primer «hola», no es el mismo que leyó el segundo. Es crucial esta palabra, porque con ella se consigue hacerles partícipes de la misma vivencia al instante, al lector y al creador. ¿Que esto es un juego? ¿Una ilusión? ¿Una realidad? Claro que sí, y el poeta mismo lo confirma al concebir luego la vida humana «como cine-ilusión de un todo unido». ¿Pero es que el poeta ha salido con la suya? Es decir, le ha obedecido el instante a su mandato: «¿... deténteme un instante?» Desde luego que sí, porque cuando éste regresa a ver quién lo llama ya no es el mismo instante, ya es otro. El poeta con su palabra ha hecho que en su fugacidad el tiempo pare un instante y se dé cuenta de lo que es él mismo.

La imagen de la vida como una cabriola que fatigada va saltando los rápidos instantes, se eleva a un plano mayor de representación con la manipulación de una nueva y coherente imagen: la de la vida como «línea de puntos sin juntura». Cada segundo es conceptual y visualmente un punto más en la prolongación de la línea de la vida humana. Luego viene la otra imagen, la de las «gotas de sangre sobre nieve». Estas se asocian con los segundos, con los instantes, con los puntos que conforman la línea de la trayectoria humana[7]. Con esta imagen se advierte que cada momento de la existencia es una gota de sangre, de dolor, derramada por el hombre a lo largo de su camino

---

[7] El poeta les pregunta a los muertos en otro poema suyo:

> *... ¿Qué habéis visto en ese instante del encontronazo*
> *con el camión gris de la muerte?*
> *... No sé si un infinito de nieves, donde hay un rastro*
> *de sangre, una huella de sangre inacabable...*

Poemas escogidos, pág. 88.

por el mundo. Las gotas de sangre caen en la nieve, en la frialdad indiferente del tiempo (la imagen de la nieve coincide también con las circunstancias en las cuales pudo el poeta haber escrito su poema: la nieve y el frío de diciembre)[8]. Al final, como era de esperarse, viene la muerte y luego el olvido: meta hacia la cual apuntaba el poema desde el comienzo. La muerte aparece bajo la forma de un viento helado que, bramando, viene y pasa arrasando y extinguiendo toda huella, toda gota de sangre y de evidencia humana. Este viento extinguidor lo único que deja detrás de sí es la nada, el olvido. El cierzo no es sólo imagen de la muerte, sino también del tiempo al borrar las gotas de sangre e implantar el olvido, es decir, al borrar los instantes del pasado. El tiempo pasa a ser entonces elemento positivo y negativo en cuanto proyecta al ser hacia el futuro (ansia de vivir más) y en cuanto lo entrega a la muerte y al olvido[9].

En este último verso, la palabra «extinguen» da pie a nuevas interpretaciones al relacionársela con la palabra «enciende» del primer terceto. El encender y el extinguir son propios de la luz y el fuego en su iniciación y fin. Dice el poeta: «Cada instante me enciende una abertura / sobre el mundo. Mas todas se amalgaman / como cine-ilusión de un todo unido». Cada instante es una luz que produce una abertura, una nueva experiencia, por la cual contempla el hombre al mundo. Cada instante, iluminando, abre una nueva hendidura para que el ser vea las cosas que con él coexisten. Hay estrecha relación entre la palabra «enciende» y «amalgaman». Con esta última se continúa aprovechando el mismo efecto metafórico de luz y calor para contemplar la idea inicial sugerida. Las aberturas, los instantes vividos, se amalgaman para, como cine-ilusión, producir un todo unido. Se ha dicho «amalgaman» para denotar el carácter contrario y diferente de cada abertura, de cada experiencia. Esta interpretación coincide con la idea de la vida concebida como amalgama de «instantes» contrarios que forman el todo unido de la vida. Por fin con la muerte esta luz se extingue, como se extinguen las gotas de sangre al paso arrasador de los cierzos.

Visto en su totalidad, el poema tiene una estructura metafórica cuidadosamente elaborada. La cabriola es el ser que al vivir va dejando tras de sí rastros de sangre en la nieve del mundo. Y el cierzo, que es a la vez la muerte y el tiempo, arrasará esas huellas y las echará al olvido. La secuencia o sucesión de las gotas de sangre, de las olas, de los puntos de la línea y de las imágenes cinemáticas, es la secuencia

[8] Ciertamente la ocasión le inspira al poeta no sólo el tema, sino además sus imágenes.

[9] Dice Elsie Alvarado de Ricord: «En la poesía de Dámaso Alonso el viento tiene un simbolismo rico y fundamental, que se entrelaza con las ideas del tiempo, la muerte, el cambio, el devenir». *La obra poética de Dámaso Alonso* (Madrid: Editorial Gredos, 1968), pág. 43.

de los instantes que conforman la existencia. Cada instante, como la vida misma, se enciende con la sangre y se extingue con la cierzo de la muerte y el olvido.

Como se habrá visto, esa desigualdad que Flys percibe en el poema y que es la razón por la cual él lo descarta es precisamente el componente del equilibrio estructural de la composición. Comparados los cuartetos con los tercetos se nota, indudablemente, que en los primeros hay más agilidad y dinamismo en el ritmo que en los segundos. Pero es que sólo así pudo el poeta dar desarrollo a la loca cabriola de la vida, que como el poeta juega con el instante, ella también juega con la ola poniéndose en su cumbre sin darse cuenta que ésa será su pirueta fatal. En los tercetos, al ser sustituida la cabriola por otras metáforas afines y complementarias, aquella agilidad desaparece para dar paso a la gravedad de la reflexión y la angustia del ser frente al problema planteado en los cuartetos. Y la gravedad y sobriedad abarcan no sólo la intuición y el ritmo (en este caso lento), sino también las imágenes. Aquí no hay saltos, ni juegos ni «holas». Aquí hay sangre, nieve y cierzos. Aquí se sabe que la vida termina en el olvido, precisamente la última palabra del poema. El contraste entre estos dos momentos es lo que produce el equilibrio del conjunto, del soneto y de la vivencia total del poeta. Este contraste viene a ser, además, el reflejo de la coexistencia vital de los instantes que siendo diferentes «se amalgaman / como cine-ilusión de un todo unido a través del mismo ser que los vivió». La vida es realidad (cine) y fantasía (ilusión) exactamente como el poema, que partiendo de una circunstancia real y aun prosaica: el último día del año de 1955, ascendió a explorar el misterio del ser en su confrontación con el tiempo.—*VICENTE CABRERA* *(Dpt. of Foreingn Languages, Colorado State University. FORT COLLINS, Colorado 80521 [USA]).*

A LA BUSQUEDA DE LA IDENTIDAD ESCONDIDA [1]

(Antonio Carreño y las máscaras)

Hay muchas personas que olvidan, con el transcurso de los años, lo difícil que es leer. Convertir primero las lecturas (balbuceantes) en un proceso lúdico, y dejarse arrastrar después por el extraño maso-

[1] A. CARREÑO: *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea. La persona. La máscara,* Ed. Gredos, Madrid, 1982.

quismo que supone organizar críticamente la diversión, objetivarla, para que a la larga llegue a ser un dato aceptable como mecanismo de trabajo del pensamiento, es una de las tareas más difíciles de todo el entorno y contorno de la literatura.

Es indudable que al final de ese proceso están los símbolos, pues no cabe la menor duda de que la experiencia estética es la fuente de los símbolos. O, por lo menos, caben pocas dudas, menores o mayores. Haber estructurado un mecanismo para los «topoi» en el que éstos se convierten en algo realmente paralelo al fenómeno de la creación lírica, es decir, haber encontrado un «topoi» que no sólo transmite «temas», sino que transmite la metáfora de la misma creación, es algo que para siempre va a tener que figurar en el haber de Antonio Carreño.

La complejidad de su pensamiento y la seriedad de su intuición crítica, que ya se mostraba patentemente en su libro sobre Lope, se concentran ahora en un tema de atención más general. No sólo para los especialistas de la literatura española, sino para todos aquellos que se preocupen por los mecanismos del proceso creador.

Durante mucho tiempo se pensó que uno de los rasgos fundamentales de la lírica era lucir los hábitos de la autenticidad. Virtud primera del poeta y del yo. Pero resulta que desde hace tiempo se ha convertido en algo especialmente complejo saber lo que es la verdad y de muy dificultosa confirmación cuál de las neurastenias del yo sea la más correcta. Además de que eso de la virtud de autenticidad y del yo descarnado parece algo que se manda a buscar desde cualquier tipo de expresión artística.

No es entonces nada despreciable lo que aporta Antonio Carreño con este trabajo: que el mecanismo que impulsa la expresión lírica parece provenir de un «yo» a la búsqueda de la autenticidad, no expresando su autenticidad (que no conoce, o puede no conocer), sino buscando por medio de la expresión una autenticidad que le convenga (tarea que se sabe más o menos imposible). La lírica como una convicción de autenticidad indica, por lo menos, que se opone ya a otro tipo de expresiones artísticas y a otro tipo de géneros. Recuerda Carreño oportunamente a Pessoa: («En prosa es más difícil otrear». Aquí, «prosa» opuesto a «lírica».) A lo que parece, los tipos de simulación son radicalmente diferentes y llevan a tribulaciones distintas en los distintos géneros. En el drama se parte de aceptar a las personas y a las máscaras, en la novela se siguen los mecanismos de la fabulación reconociéndolas y en los poemas buscamos cada una de sus posibles enumeraciones.

En este sentido, las palabras del Oráculo de Delfos, cada una de

sus confusas sentencias, serían la esencia lírica que nosotros recogeríamos para leerlas desde cada una de nuestras interpretaciones. No sería nada descabellado afirmar que todo lo que hemos estado haciendo hasta ahora entre todos serían las infinitas variaciones de un mismo poema o, al menos, de una misma sustancia que permite infinitas variaciones expresivas, simulando todos que conocemos la verdadera índole de esa sustancia para expresar más o menos objetivamente las interpretaciones que a cada uno se nos ocurren, de algo que, en definitiva, sabemos que no es nuestro, ni coincide con nosotros, ni nos podemos reconocer en él, pero que a la larga sirve para que nos reconozcamos donde no existimos, y que nos reconozcan, y se reconozcan donde no hay más que dudas: datos objetivos que terminan «demarcándonos». Demarcando, inventando el mundo.

La historia de la lírica sería, en este sentido, una narración en la que se escriben las diferentes narraciones que organizó la falta de incompatibilidad entre los hombres. Siempre sospeché que la lírica, en el fondo, no era más que la expresión del terror y de la desprotección común a todos. No con una certeza ultrametafísica, pero sí con algunos datos de los que baste recordar que aun cuando pretende (o parece que pretendió) hacer únicamente de propaganda de los modelos de la belleza, se decían cosas como ésta: «póngase en boca de una muchacha enamorada, y hágase como el balbuceo de una paloma o de un borracho». Ese balbuceo gigantesco de borracho es la historia de la lírica. Y todos sabemos que sólo los borrachos o los locos dicen la verdad, quizá porque sabemos cómo puede ser esa verdad (caso de que exista).

No estaría de más recordar que la expresión lírica es un anillo que el hombre se pone y que se transmite para las bodas. Y ya aquellos trovadores medievales que fueron traspasados por la inteligencia y sensibilidad integraban el nivel de su verdad en las zonas más profundas de la mentira. Desde poner sus palabras (de hombre, y suponemos que de enamorado, pues vaya usted a saber) en boca de la amiga, con lo que la amiga no sólo decía lo que el enamorado quería que dijese, hasta que, además, al estar integrados en los poemas cinco o seis lecturas semánticas *(vid.* Reckert), mentía y decía la verdad de cinco o seis formas distintas a otros personajes, que dialogan en el poema empleando menos planos de la realidad. Podemos añadir, aunque corramos el riesgo de arrasarlo todo, que con frecuencia esa verdad era inventada, y que con frecuencia lo que era verdad se escondía tras una convención literaria. En realidad se preocuparon a fondo en aquel mundo de que ni estética ni humanamente cesasen las contradicciones.

Nuevos eslabones que plantean este problema como una actitud consciente y como una herencia delirante, con profundas raíces, tanto más claras, reiteradas y subjetivas en su expresión cuanto más las épocas se van desarraigando de certezas, aparecen de la mano de Antonio Carreño.

Es preciso decir que en el libro, tras la posible alegría que nos aporta la cita o la idea que propone Carreño, hay una actitud cultural que le permite el hallazgo: el hecho de que conservando una férrea estructura crítica toma una actitud abierta y antidogmática, en su proceso investigador, recurriendo en el momento oportuno a la escuela («new criticism», «intuicionismo», etc.) o al pensamiento científico (filosofía, psicología, etc.) que precisa. Es de todo punto preciso reconocer, además, que su trabajo estuvo orientado fundamentalmente a disponer en procesos sucesivos, sucesivos procesos que conlleva la expresión de la dialéctica de la identidad. Y que obtiene la medida de su éxito en su forma de observar: se derrumban creencias seculares.

Tiene, además, Antonio Carreño la sensibilidad de no descender a la chabacanería de la discusión. El sabe de sobra para qué servirían alguna de sus afirmaciones, conoce adónde llevaría su desarrollo, pero lo suyo es la sobriedad crítica, no mostrarnos las insuficiencias de otros pensamientos. El mero hecho de que pase por determinados temas como el que pasa por carbones encendidos y encima se apoye en citas ajenas, parece que de momento apunta a referirse únicamente al desenvolvimiento del tema en lo que se ha dado en llamar poesía contemporánea.

Bien. Antonio Carreño sabe perfectamente que este tema exige su desenvolvimiento propio, y que lo que hoy tenemos en las manos no es más que un brevísimo resumen de un mecanismo conceptual devastador, que va a permitir escribir otra historia de la lírica, liberándola definitivamente de la dependencia de determinadas superestructuras ideológicas (filosofía, derecho, moral, religión, sociología) que han limitado su estudio, al hacerla depender de la marcha general del pensamiento predominante en las distintas épocas históricas, porque a lo que parece es justamente delante de esas superestructuras, o entre esa clase de estructuras, cuando el pensamiento del poeta inicia su desdoblamiento en la expresión de la dialéctica de su identidad. Se modificarían también así las tipologías de determinadas retóricas que sólo reconocen los caracteres típicos de la confusión en el mundo contemporáneo. Y adquiriría cierto sentido la expresión afortunadísima (fíjense por dónde) de que la lírica es intemporal. Habría, pues, cierta sincronía en su historia, o mejor aún, algo de la estructura sincrónica permanecería inmutable en la diacronía. Fenómeno que permitiría explicar por

qué a tantos en épocas tan distintas dio por acantonar en la Torre de Marfil, o por qué las grandes locuras de Góngora y Pound pueden repetirse, o pueden repetirse (con mecanismos muy similares en los procesos reconocimiento-confusión) actitudes que siguen obstinadamente el mismo camino desde el Cantar de los Cantares hasta Pero Meogo o San Juan de la Cruz. Por qué los mecanismos románticos de la embriaguez, de la fragmentación, de la fijación y de la inmovilidad son reducibles a reiteraciones de sonámbulos que no quieren o no pueden despertar, o que por qué todos hacen como que son sonámbulos, o por qué tristezas, alegrías, cóleras, vida, razón, sueños, deseos, tienen un tan largo pasado similar. Pues miren ustedes remotos como reyes, los poetas van a terminar por mostrarnos que, con lo inevitablemente malo y distinto que nos aportan las épocas, las diferentes narraciones que aporta la lírica pueden demostrar, como les decía más arriba, que habrá muchas incompatibilidades entre unos y otros hombres, pero que la lírica, entre otras muchas cosas características de los tiempos, insiste en la falta de incompatibilidades entre esos mismos hombres, y que no hace falta interpretar de una forma demasiado distinta a toda esta comunidad del terror y de la desprotección.

El libro de Antonio Carreño cuenta de todo este mundo tumultuoso cosas de aquellos poetas de «nuestro tiempo» que adquirieron un arte extraño para transmitir eficazmente, por medio de máscaras de naturaleza muy especial, la misión (cumplida o incumplida) del privilegio e irresponsabilidad de su cuantificación. Habla de muchos de aquellos que dieron a su *persona* una apariencia justificable. Como es imposible referirnos a todos, quede para el lector tal preocupación, y para nosotros algunos que nos pueden ayudar a ver algo en lo que todos estamos interesados.

Y es ya estar interesados en los problemas de la identidad *algo que nos caracteriza.* Quisiera empezar entre esta vorágine tipológica, diciendo que por más unitaria que sea tal tipología, es al tiempo poliédrica. Y recurro a esta palabra por no dar la impresión de que tratamos de especies muy raras, pues término más exacto sería decir que es mutante. Pero nunca se podrá esperar progreso alguno si aceptamos este hecho de partida, por eso es mejor el término «poliédrico». Este concepto produce, al menos, la impresión consoladora de que hablamos de cosas más estables. Como las de Pessoa, que las llevaba dentro de él presas y atadas al suelo. Y no empiezo por Pessoa porque éste esté realmente destinado a estar de moda desde hace muchísimos años, sino porque él puede servir para establecer cierta tipología algo esquemática y discutible, pero también reveladora. Podríamos reconocer así tres clases de escritores que utilizan de forma radicalmente distinta los

conceptos de persona y máscara: 1.ª Aquellos que, como Pessoa, organizan hasta donde pueden la confusión de sus personas, reducen a organización la confusión de sus identidades. 2.ª Aquellos que, como Borges y Octavio Paz, organizan confusamente las expresiones de las identidades del mundo para que sus personas, al tomar actitudes delante de ellas, adquieran su sentido. 3.ª Aquellos otros que, como Machado o Félix Grande, asumen las personas que se organizan en sus obras literarias como el lugar en donde hacen pie las cosas fundiéndose hasta adquirir un sentido. Los procesos de desintegración son inevitables aquí, pues, en último caso, el poeta puede ser el concepto o cosa que precisamente no quiere, no desea.

Por mucho que estemos ante un campo ideológico difícil de reducir a esquemas, pues son las actitudes, en casi todos los poetas tratados, profundas e indisolubles de su existencia como tales escritores, y por mucho que la transformación de sus obras, en los distintos choques temporales, pueda llevar a encontrar paralelismos entre unos y otros (piénsese en las coincidencias que llega a señalar Carreño entre uno de los heterónimos de Pessoa y Gabriel Celaya), no deja de ser curioso que sea precisamente en Pessoa donde (digamos) se establecen las formas «anticlásicas» de lo desplazado, modificado y superpuesto. Es decir, hay dos formas de desplazamiento, que afectan al concepto hegeliano, que precisamente cita Carreño («la alteración es para Hegel la acción por la cual un ser en sí se transforma en otro: un cambio en la realidad física y psicoespiritual»). La primera, que iría hacia formas de desplazamiento (que podemos llamar románticas, aunque también medievales), estaría corriendo peligrosamente hacia esa zona que aparece nominalizada en Bécquer o en Rosalía (piénsese en el desplazamiento hacia las zonas en las que se tiene miedo de lo que allí reside: tengo miedo de una cosa que se mueve y que no se ve). El concepto medieval se aplicaría aquí en el sentido de una vivencia a la que se adaptaría otra vivencia, o a otras vivencias (en el sentido precisamente medieval), mientras que en el sentido renacentista intentaría ser modificado y alguna de las personas o máscaras serviría como palanca para actuar sobre las otras. La tipología (en el sentido de ordenada, organizada, al fin y al cabo paradigmática) es la que Pessoa anuncia desde la tipología primera, que presupone en alguna forma la segunda y la tercera, y, a la vez, es precisada desde éstas. Digamos, pues, que Pessoa es la encrucijada que permite escoger vastos colectivos de desplazamientos, los mundos de revueltas identidades que cada uno va a utilizar según sus preferencias (si así lo queremos y para superar aún la siempre elemental y problemática tipología). No porque haya una influencia de historia literaria específica o una anticipación cronológica que nada

revela (en cuanto los mundos poéticos continúen siendo profundizados e investigados), sino porque el esfuerzo ordenador es más complejo.

Porque aunque en cierto sentido el título genérico del libro de Carreño pueda englobar procesos de génesis lírica (y de búsqueda de la identidad), como los que se citan en el libro que comentamos, parece, cuando menos, probable que a veces se están sumando cosas distintas. El fondo ideológico que describe el autor estructura actitudes tan distintas, que en un primer proceso de acercamiento no parecería aconsejable incluir a otros poetas en el tratamiento que Machado y Pessoa hacen de las personas poéticas. Y, sin ninguna duda, el tratamiento de la heteronimia —aunque sea muy distinto entre estos dos poetas— lo es, sobre todo, respecto a los demás. La idea del desconocido de sí mismo (Paz), que Carreño precisa como el «perdido de sí mismo», nos llevaría ya a una discusión radical, ya que, además, toda la crítica contemporánea que ha tratado el mismo tema no termina de ponerse de acuerdo. Lo que sí me parece más lógico es considerar que la actitud y relaciones complejísimas que Pessoa establece entre su «ortónimo» y sus «heterónimos» se retoma en la traducción de la lírica hispánica, estudiada por Carreño precisamente a través de la crítica (temporalmente tardía) que inicia Paz. Y es a través de ella (aunque este tipo de afirmaciones son bastante peligrosas) cuando se empieza a valorar la otra lectura de Machado, a interpretar de otra forma sus procesos «heteronímicos», que precisamente pueden llevarnos a una lectura («un universo organizado desde el machadiano sentir») o a una otra clase de lectura («el sentir machadiano desorganizado desde heterónimos»), lo que nos sitúa ante el centro del problema: la conveniencia de apartar o no a Pessoa de esos mismos poetas, incluido Machado. Terreno peligroso y de dificilísima discusión. En último caso, se verá a lo largo del artículo cómo me inclino más bien por la opinión de separarlos. No porque Machado no puede tener esa lectura, sino porque las relaciones de la lírica española (en general) que se establecen con la realidad y la identidad dentro del mundo contemporáneo, recogen *sólo funcionalmente*, esto es, como imágenes o recursos utilizables, las máscaras heteronímicas, y, en todo caso, esos poetas son escritores muy hechos como para aceptar una influencia (si la hay) y no convertirla en una idea, esto es, desarrollándola desde la propia personalidad (y muy acusadamente).

Los heterónimos son el recurso que emplea Pessoa para no enloquecer. O, al menos, para enloquecer más lentamente que Mario de Sá Carneiro (su amigo suicida, que alimentándose de un mundo común, le escribe: «E sofro ainda tambén, meu querido amigo, por coisas mais estranhas e requintadas —*pelas coisas que não foram*—»). De ahí asi-

mismo quizá la multiplicidad de enfrentamientos críticos al tratar con los heterónimos, que van desde cierta actitud objetivada y distante (que más adelante también emplearemos), una actitud más académica que tiende a considerar las máscaras como resultado, a otra actitud que encuentra delante del primer nivel (ortonimia) a Caeiro, Campos, Reis, Bernardo Soares (prosas literarias publicadas hace muy poco) como un segundo nivel, que en realidad no escribe los poemas, sino que es un simulacro hecho desde el tercer nivel, en el que se inventan las biografías ficticias (pero no ordenadoras u ordenantes, como podría suceder en algún momento en Machado), sino como el nivel mismo de la identificación metafórica, en el que la heteronimia no se relaciona con la ortonimia (que es en realidad inexistente), sino con la misma heteronimia, pues Pessoa duda en la atribución de poemas a uno u otro heterónimo, hace correcciones, tachaduras, desorganiza lenguajes. En fin, presenta una polifonía de escrituras que engendra y es engendrada desde la polimorfia de autores, mientras éstos, en tan gigantesca y complicadísima arca (en la que todo el mundo puso su mano como quiso), apuntan unas veces a una existencia autónoma (tampoco todos ellos murieron, alguno aún sigue vivo), y otras veces al simulacro estético (en esto más cercano a otras tradiciones).

No se tome la palabra simulacro (al fin y al cabo, algo dura y en ocasiones totalmente inadecuada; piénsese, por ejemplo, en el caso del otro Borges) más que como definidora de procesos opuestos. En los otros casos que no son Pessoa, el autor «simula» (incluso, como Pessoa, en el sentido de representación o fingimiento), pero el problema está en que en Pessoa, para una buena parte de la crítica, *ya no se pude hablar de autor, sino de constelación o campo.*

Incluso la relación con las lenguas es mucho más compleja (aquí sí aparecería cierto Paz), pues algunos poemas, aunque pocos, emplean el francés, además de la otra realidad más conocida que presentan los ingleses. Durante algún tiempo parece que tuvo dificultades iniciales con el portugués (o, al menos, relaciones conflictuadas). Llegue con pensar que las notas íntimas de su Diario están también en inglés. Notas personales. En Pessoa, el proceso de sus personalidades se inicia a los cinco años, en los que en plena infancia se inventa varios pseudónimos (que en el mundo infantil no son otra cosa que pseudónimos), pero que terminarán por ser personas con diferentes concepciones de lenguaje y de realidades. Desde el homosexualismo idílico, hasta el poema pornográfico, pasando por la poesía más asexuada, sus lenguajes llegan a escribir incluso un portugués con una grafía nada habitual (como su inglés es más similar al de Shakespeare), lengua que algunas ediciones modifican «para que no haya problemas de lectura» (¡vaya por Dios!).

Ingratitud crítica en esto, pues para llegar a esos niveles de escritura parece que el poeta necesitó, además de su infinito talento, una cuenta infinita de aguardiente con la que conllevar la vida, cuenta que dejó sin saldar al morir, y que recuerda que siempre se le veía con una garrafa, que suponemos ayudaría a convertir la vida en un infierno y a acortarla con cierta rapidez, pues no debía ser fácil aplicarse en tal situación espiritual aquel «converso con el hombre que siempre va conmigo». Por eso los heterónimos de Pessoa se me antojan de una naturaleza diferente: más que como la historia de una construcción, como la historia de una destrucción.

De todas formas, con pequeñas y aun discutibles discrepancias, el proceso (que descubre el libro) no estaría completo si no examináramos, como quiere el autor, el conjunto de autores. Y aunque separables, tampoco puede uno llegar a poner en duda que dentro de las zonas de la dialéctica de la identidad, la poesía de Pessoa entra también en esa búsqueda general que traza Carreño. Al fin, como señala el autor, el mecanismo de base predominante en nuestro tiempo se inicia con la neurosis de Rimbaud («je suis un autre»), y el mismo Pessoa dejó entre sus notas escrito que «los heterónimos (según la última intención que formé con respecto a ellos) deben de ser por mí publicados bajo mi propio nombre». (Léase «última», en el sentido de la decisión tomada últimamente; para que fuera decisión final, el portugués emplearía «derradeira». No es ésa entonces su decisión definitiva, sino la tomada en los instantes precedentes a ese momento en el que escribe la carta, no en el instante final.) De todas formas, esa lectura tiene también total validez e indica el empeño de Pessoa de subordinar los heterónimos al ortónimo, es decir, en medio de la aventura expresiva organizar el simulacro estético. Daría ello pie al tiempo para otras lecturas de Pessoa tampoco nada descabelladas. Y de verdad que decidirse por un tipo u otro de lectura es dificultosísimo. En verdad que aquí pueden ayudar a comprender bien el problema algunas citas. Amparándose en el fragmento de carta reproducido más arriba, algunos editores tomaron la siguiente decisión: «Es por eso que decidimos atribuir toda la obra de Fernando Pessoa al mismo Fernando Pessoa, subordinando cada uno de los volúmenes al heterónimo a quien realmente las composiciones en él contenidas pertenecen...». Lo que no es nada insensato, pero plantea el problema de que uno de los heterónimos de Fernando Pessoa era precisamente Fernando Pessoa, que parece ocupar el lugar de ortónimo al lado y en el mismo nivel que los heterónimos. A ese mismo escritor se le organiza la obra de la forma siguiente: «En la parte III juntamos todas las demás poesías, publicadas o inéditas, pero con título. Se trata, evidentemente, de un criterio meramente or-

denativo. Como hacía mal efecto juntar poesías sin título a poesías con título decidimos separarlas»... Aunque gracias a Dios, por los índices uno puede deducir cierto orden cronológico, del que, si vale para algo mi opinión, se desprende un estado de «estupor» (por mucho que sea aceptado, y por mucho en que el autor se empeñe en que los heterónimos son amigos). La dialéctica de la identidad es, cuando menos, oscilante y compleja, aunque no sea ilícito comprobar *a posteriori* un esfuerzo de organización que también se desprende de la obra, pero que fundamentalmente nace de la lectura aceptada, organizada y transmitida de considerar las ediciones de su poesía como algo objetivamente organizado por el autor. Pessoa en realidad llegó hasta donde pudo, apenas publicó; en realidad el agua hirviendo, aunque depende del recipiente, no es exactamente el recipiente.

Esto nos lleva a tocar más detenidamente estos dos temas. El primero sería más bien propio de un especialista en literaturas comparadas, al que ya Carreño va dando algunas soluciones en la introducción, y más de pasada en el prólogo (reléanse palabras como «Renacimiento», «temas y motivos recurrentes, en los que inciden autores y géneros diversos»). Aunque sería inútil plantear aquí el tema de las prioridades (no olvidemos que el mundo contemporáneo en la transmisión de los «topoi» permite como mucho diez minutos de prioridades, pues todo está en el ambiente y realmente muy pocas cosas, por no decir ninguna, dejan de estar divulgadas en las diversas lenguas literarias), hay indudablemente un ambiente (que Carreño describe) que es recogido por los poetas (algunos) en fechas cronológicas muy próximas. El segundo sería el de la organización de esos «topoi». Va manando el tema de la máscara en las poesías de Unamuno y de Machado, ya de una forma radicalmente distinta entre ellos, evolucionando desde la lógica interna de la obra; va apareciendo el tema de la identidad aconsejando incluso al artista, pero desde una actitud en la que la identidad resulta nítidamente caracterizada. Es decir, la identidad, los desplazamientos de la identidad, son el resultado de la ejemplificación de una ideología; diríamos que el resultado de la búsqueda se conoce previamente; en cierto sentido, el artista no va a permitir que lo que esté allí se alce contra su lógica interna, y en caso de que así sea y resulte el inevitable proceso de desintegración, el símbolo estará en disposición de funcionar en el sistema y de ser asumido desde el sistema de la obra precisamente como concepto o cosa que no se quiere o no se desea.

El problema que plantean este tipo de realizaciones viene a poner de relieve que, cuando menos, es conflictivo el sobrenombre («perdido de sí mismo») que Carreño da a Pessoa, y que toma como un doblaje del también muy conflictivo que emplea O. Paz. Pessoa no es exacta-

mente un perdido de sí mismo. Pessoa es algo más que la solución de un problema estético, y también algo más que la solución de un problema de identidad, en conflicto o no con la obra. Veamos, Abel Martín, Juan de Mairena, Jorge Meneses, Pedro de Zúñiga, son indudablemente el resultado de la dinámica interna de la obra de Machado. Sería inútil, además (y no quisiera), entrar en la polémica de si son una metáfora y/o indican como hitos nuevas fronteras expresivas; incluso la máquina de trovar (de brutalidad vanguardista en el tono estético de Machado) tiene su *secreto,* pero lleva un teclado «clasificador» (positivo, negativo, hipotético) que sabemos caracteriza desde dentro de la ideología machadiana. En resumen, y hasta cierto punto más que heterónimos en el sentido en el que hoy se entiende el término, encontramos aquí diversos motes, apodos, alias, pseudónimos. Y aunque Pessoa se plantea en su trabajo (también como Machado) lo que quería (todos los poetas grandes, por lo menos, se lo plantean), la pequeña diferencia está en que Pessoa quería cuatro o cuarenta cosas distintas, las expresó de cuatro maneras distintas y cada una con una obra distinta, y cada uno de los «perdidos» es él mismo. Algo así como si Mairena, Martín, Meneses y Zúñiga hubieran escrito los cuatro, cada uno siguiendo sus propias leyes internas, *de nuevo toda la obra de Machado.* ¿Va a ser Pessoa así el perdido de sí mismo? No, antes al contrario, de la expresión de cada una de las complejísimas espiritualidades de cada una de sus máscaras nace un conjunto (o unos conjuntos) que ayuda a entender los complejísimos procesos de la personalidad del hombre contemporáneo. Por ejemplo (Caeiro, Alvaro de Campos, Reis y Pessoa), no actúan guiados por la ideología del escritor Fernando Pessoa, sino que cada uno de ellos tiene hacia su propia obra la actitud que Machado o Unamuno tienen hacia la suya. Recuerdo ahora un momento en el que Unamuno dice (también lo cita Carreño):

> *Te dejo una pequeña enciclopedia;*
> *¿pequeña?, un universo;*
> *ver si con ella* tu alma se remedia
> (...)

Es sobre este tipo de actitudes que me gustaría llamar la atención. Unamuno escritor se mueve en conceptos demasiado lastrados por la semántica ortodoxa de su propia concepción filosófica del mundo; cristianismo y existencialismo destilan entre sus versos a un poeta de verdadera talla, pero demasiado lastrado para establecer una tipología de los procesos heteronímicos. En todo caso, esos procesos, en principio, van a estar prejuzgados ideológicamente. Tal y como hacen cada uno de los heterónimos de Pessoa con respecto a la propia obra que escriben,

pues cada uno tiene ese tipo de actitudes con respecto a ella (a la suya, Caeiro-Caeiro, Campos-Campos, etc.). Y nada de lo que escribe cada uno de ellos influye o prejuzga la obra del otro. Astrología, ocultismo, teosofía, magia, masonería, incursiones en el satanismo, homosexualidad, alcoholismo, cirrosis, son palabras con las que Carreño traza la sinopsis biográfica de un hombre que fue capaz de intentar en nuestro tiempo la summa teológica de la construcción y de la coherencia partiendo de la incoherencia y de la destrucción. Y poco hay que no esté sometido a orden en su universo, excepto quizá aquello a lo que no tuvo tiempo de (o no quiso) organizarle su fingir, como nada hay que no esté sometido a orden en sus universos, aunque aparentemente sean el orden del uno el desorden del otro. Dos culturas y dos lenguas (Carreño señala tres, turbadoramente, aunque más adelante rectifica). Resulta, pues, Pessoa a la larga excesivamente pendiente de la lógica de su fingir (no lo digo como mérito o demérito), sino como un hecho que le impide en algún momento llevar su obra a fronteras expresivas que van a intentar otros. El traza efectivamente la morfología de fingir, pero la traza tan perfectamente ligada a la representación, que olvida que en poesía las realidades físicas y psicoespirituales de las cuatro o cuarenta realidades de su mundo (en el fondo, las cuatro direcciones expresivas de la lírica de hoy) pueden no ser sólo representaciones literarias, diferenciadas como en la dramática (o planos en los que funcione cada uno de los heterónimos), sino conllevar cambios de autenticidad tan profundos que terminen interfluyendo. Es eso quizá lo que le impide organizar definitivamente su obra según sus mismos cánones. Otra de las consecuencias que se pueden extraer de los excesos de su búsqueda implacable es que, según su sistema estético, el único «fingidor» es precisamente Fernando Pessoa, ¿la persona o el heterónimo? Fingidor significa en portugués exactamente «aquel que finge»; «artista que hace fingidos o imita con tinta, madera, mármoles». Y es ese fingidor el que limita no su código expresivo y la realidad expresada, sino la realidad expresada y los códigos expresivos de los otros poetas. En primer lugar, porque a alguno de ellos se les inventa unas biografías muy precisas y que los condicionan (por mucho que el mismo tipo de poesía que hacen los defina). Y es ese dolor o imitaciones del dolor los únicos que se desplazan hacia los otros mundos estéticos, porque allí las alegorías de las nuevas personas no se asumen con la misma complejidad de planteamiento, sino que se imponen a la nueva persona con tal actitud de lucidez, que más que asumir un heterónimo, parece en ocasiones que en el proceso de asumir la máscara hay un desplazamiento de las convicciones dramáticas a los procesos característicos de la lírica. Es decir, más que vivenciar, alguno de estos perso-

najes parece en ocasiones como si representara. Simplemente se les limita, se les impide hacer su camino al andar; a veces son demasiado transparentes dentro de las leyes que se les han trazado, se les condena al aislamiento, se les impide iniciar desde ahí la confluencia de solidaridades. La posibilidad de ser complejos queda sólo para Fernando Pessoa (en cuando personalidad escritora de todos) o, al menos, lo intenta, pero cada uno de ellos no tiene más vida propia que la que se le otorga. Hay, pues, personalidades mayores y otras menores. Una personalidad superior conformada por la despersonalización de las anteriores. Digamos que en ningún momento el heterónimo, esa nueva persona que se asume, puede no ser aceptada, pueda ser no asumida, reconocida, rechazada, aunque sí en ocasiones resulte conflictiva. No ser en modo alguno lo que Pessoa pensó o, en todo caso, dejarle ser por lo menos un proceso hasta cierto punto imprevisible. Este, sin duda, sería para mí un fundamental defecto. Hay, pues, en exceso una actitud que podríamos llamar organizadora y que perjudica relaciones más complejas o al menos puede perjudicarlas. Cita Carreño precisamente un estudio de Pierre Janet que puede ayudar a entender cómo Pessoa es el perdido de sí mismo muy relativamente. En esa colectividad gloriosa en la que tantos pueden reconocerse *(L'état mental des histériques)* se habla de «la existencia de la doble personalidad simultánea... uno, perteneciente a la personalidad ordinaria; el otro, a una personalidad anormal. Como fenómenos ninguno de los dos existe con propiedad en la poesía, ni tan siquiera como persona absoluta, pues la tensión lírica es ya una alteración de la personalidad ordinaria. Pero supongamos que en la dialéctica de la identidad existiese, como parece pretender (no la angustia de Pessoa, pero sí la angustiada lógica de Pessoa) una Persona Real (F. Pessoa), una Persona Duplicada (Campos, Caeiro, Reis, Pessoa) y una Persona Lírica. En todo caso, esta última tendría que buscar su propia autenticidad, resultado de la expresión conformada por las relaciones entre P. R. y P. D. Y sucede en ese universo estético que P. L., en último caso, es sólo P. D., pues esa identificación viene ordenada desde la Persona Real. Es precisamente desde esos procesos de complejidad semántica desde los que va a asumir la lírica posterior las posibles morfologías de los heterónimos descritos desde Pessoa. Por eso los procesos ideológicos de Machado y Unamuno, más que heterónimos en sí mismos, me parecían una carga semántica que los poetas posteriores recogen para aplicar a los conceptos de máscara y persona dramática, pues este concepto debe ser formalmente múltiple (poliédrico) y mutante (digamos que el anillo que se hereda para las bodas debe de llevar los distintos tamaños para los distintos dedos y sin dejar de ser esencialmente un anillo sus diseños

y materiales dependerán de la zona de la realidad que se quiera ceñir: ya la cabeza, ya la cintura, ya la frente, ya los hombros, los brazos o la boca, pues estas bodas no imponen preferencias ni mucho menos formas, con tal de que sean formas bellas). Y es desde aquella posibilidad de las distintas escrituras que tanteaba la máquina de Meneses cuando más tardíamente llega ese sentido de la obra de Pessoa, con las que los escritores encaran las dialécticas de la identidad (cito lo dicho antes): «... 2.º Aquellos que como Borges y Octavio Paz organizan confusamente las expresiones de las identidades del mundo para que sus 'personas' al tomar actitudes delante de ellas adquieran *su* sentido. 3.º Aquellos otros que asumen las 'personas' como el lugar en donde se hace pie.»

El eslabón con que continúa Carreño, eslabón que ahonda unificadoramente en lo que hasta entonces eran las retóricas de las identidades, se busca en Aleixandre, precisamente con los procesos de construcción-destrucción y la retórica panteística de sus dualidades. No se olvide, además, que los procesos de las dialécticas de las identidades precisan de un mínimo recuerdo cernudiano al asumirse no sólo la máscara de la Persona Lírica, sino las *dramatis personae,* reinyectando los procesos de distanciamiento propias de la lírica inglesa que Pessoa debió conocer y reasumir. Parece claro que se pueden seguir en Aleixandre, y en general en el 27, temas y planteamientos que aborden los problemas de la identidad y del reconocimiento de esa identidad, dentro de la expresión lírica. No sólo el tema, que pocos asumieron como Aleixandre en la lírica contemporánea, de la mitificación de la persona poética (como muy bien indica Carreño, otra de las formas de manifestarse la dialéctica de la identidad). Pero es precisamente esa mitificación paralela del mundo (recuérdese que antes hablábamos de un cierto medievalismo) en donde Carreño señala sagazmente cómo ya en el mundo contemporáneo esa relación es doble (con el texto escrito y con el mundo representado), ha de ser trascendental y plena (con lo cual el hombre juzga la realidad, no sólo acomoda vivencias), y es entonces este último la medida de todo (renacimiento), frente al poeta medieval que trata de acomodarse a los posibles modelos del mundo (de ahí las múltiples lecturas semánticas que señalábamos), pues consideraba que el mundo era medida relativa. Es quizá por esa diferencia por lo que Aleixandre, más que representar el mundo, representa el universo, el «cosmos» (concepto que, sin duda, es difícil de tomar en su sentido más común, sino más bien como el resultado panteístico de la unión del hombre, capaz de juzgar, capaz de nombrar, capaz de amar, y mundo). En el fondo, por medio del lenguaje, reconocimiento e identificaciones nuevas de la personalidad, se van estructurando en Aleixandre, de forma que las distintas perspectivas (paradigma/sintag-

ma, metáfora/metonimia) desde las que tratar la búsqueda de la identidad se van escribiendo una a otra encadenadamente, organizándose y organizando el lugar donde la identidad, la persona, la máscara son el resultado tanto de su voluntad de identificarse como del mismo espacio donde se escribe, es decir, el texto organizado es el que recoge la culminación de la identificación. No estaría de más añadir que si en otros poetas los textos establecen una enunciación de posibilidades en Aleixandre, los textos son una enunciación de resultados. Serían algo así como sintagmas en los que se realizan los paradigmas, pero de tal forma que sólo esa expresión sintagmática es en la que, en último sentido, los paradigmas alcanzan su sentido y significación. Todo ello llevaría en Aleixandre a una concepción muy original y muy distante de la tradición de la gestualización de la persona y de la máscara, en el sentido de que más que un «*fingimiento*» (concepto que a la larga, de una forma u otra, conviene a casi todos los poetas, pues conviene al proceso lírico) su proceso es el de una identificación, pero una identificación en el que la máscara asume su función, reconociéndose únicamente en el espacio creado por ella misma al escribirse, como si no fuera ella la ordenadora de lo que se escribe, sino fundamentalmente el resultado. Es quizá por eso por lo que la evolución de la poesía de Aleixandre se muestra fuertemente unitaria, unidireccional, poco contradictoria, con un mínimum («el exigido») de patetismo. Sólo por entendernos (y aunque pueda ser muy discutible aplicar esta perspectiva a Aleixandre) parece que de aquellos principios que un famoso pensador de nuestro tiempo reconocía como característicos del hombre contemporáneo (la tendencia a la construcción/la tendencia a la destrucción) Aleixandre hubiera recogido en su obra solamente su lugar para construirse. De ahí quizá su famosa paradoja de amor/destrucción. De ahí que no haya destrucción en el otro sentido, pues para él destrucción es amor, es decir, en último caso, construcción. Aquí entonces la escritura convoca a la máscara que finge ser la construcción. Y así como la metonimia y la metáfora trazaban los espacios y los signos precisos para el resultado, las hipérboles acompañan para dar los matices precisos a concepción tan ambiciosa y gigantesca, al tiempo que ese mismo tono, bien usado, sirve para eludir los matices hostiles, las presencias peligrosas que podrían hacer naufragar, y aun modificar, el sistema poético.

Una dependencia más mutua, más recíproca, al mismo tiempo que deslumbrante, patética y siempre sobrecogedora, incluso aterradora, sorprendente como pocas, es la que encontramos en la obra de Borges. El título, aquí afortunadísimo (la negación de la persona), apunta a lo que efectivamente es la obra de Borges: la negación (o al menos el

juego implacable) con las coordenadas de pensamiento desde las que (sin pretensiones) podemos decir que reconoce la realidad el hombre occidental. Si en el caso de Pessoa era difícil hablar de autor, en el caso de Borges es profundamente difícil cuál de sus personas es la que podríamos reconocer como su ortónimo. Señala A. Carreño la realidad que existe en su obra: «por un lado, la cotidiana y reflexiva (el familiar *Georgie);* por otro, la imaginaria y a la vez imaginada (el Borges autor, coexistiendo ambas a la vez)».

Quizá el lector notará ahora (que no sólo con lo que yo diga), sino con lo que Carreño diga (en las zonas críticas más difíciles y complejas está siempre su trabajo), surgen situaciones para el desacuerdo y duda, que a lo mejor podrían precisarse con muchísimas oraciones subordinadas y largas horas de conversación, pero en este caso estamos inmediatamente reconociendo algo ya mucho menos discutible en la enunciación de estas posibilidades borgianas. Y como con todo los problemas con Borges son de cuidado, queda en último caso la duda de si la lucidez crítica de Carreño las ha (las hemos) reconocido precisamente porque Borges (la lucidez de Borges escritor) las ha reiterado, nos la ha dejado claras. Tan claras las personas y tan complicadas las cosas. ¡Tan claras las máscaras y tan complicado su mundo!

Todo ello tiene para mí una explicación que aquí me limito a sugerir (como simple juego gozoso al leer un libro gozoso). Me refería antes a un tipo de máscaras (o mejor de procesos dialécticos de la identidad) que apuntaban una morfología tendente a destruir las relaciones más ortodoxas de lo real para reconocerse en las personas que juzgan desde distintos planos esas nuevas realidades.

En este tema entran además dos actitudes borgianas: *a)* lo que ya es la falacia legendaria de su sabiduría (las antiguas escrituras, los lenguajes misteriosos y dificultosísimos, las bibliotecas con secretos siderales y aún no del todo revelados, las enciclopedias que a lo que parece llegan a organizar cíclicamente no sólo lo conocido, sino incluso lo desconocido y parece ser que quizá todos los misterios; y *b)* lo que la precisión crítica de Carreño anota como «metamáscara» (la sombra del fabuloso Alguien que escribe un texto como copia de otro texto ya establecido. El arte, la poesía, es, pues, esa copia).

Las relaciones de las coordenadas de lo real (desde las que piensa el hombre normal) son bombardeadas por Borges desde concepciones tomadas (y articuladas *ad hoc)* de ciertas zonas del pensamiento oriental, entre muchos otros, y muy especialmente los pensadores filosóficos musulmanes medievales. (Prueben a organizar un texto desde ellos. Les saldrá Borges, claro que *después* de Borges.) No es que esa sea su única fuente (ya que además hay otras señaladas, y el mismo Carre-

ño se refiere a «Las Rubaiyat»), sino que sirve para explicar los mecanismos del juego. Como puede servir también el fijarse en el hecho de que títulos como «el otro, el mismo» no están tan lejos de los procesos paradójicos de la mística. Podríamos decir que Borges bombardea nuestra realidad desde la Metamáscara que se inventa (para qué poco le sirvieron a Unamuno los versos de su enciclopedia, que, entre otras cosas, por eso cité antes. Y eso que sí que Unamuno era sabio, sabio, aunque serio, serio, ¡y tan formal!). Es decir, que nosotros vamos entendiendo las realidades de forma cada vez más compleja, llevados de la mano de alguien a quien «El innombrable» dicta un texto en el que reside la sabiduría. Pero Borges no nos deja solos en ese camino. Para hacer más creíbles nuestras dudas y más llevaderas nuestras perplejidades va articulando sus máscaras (la cotidiana y reflexiva, la imaginaria y a la vez imaginaria) para incluso como autor participar de nuestros movimientos espirituales. Dentro de ese angustioso proceso todas esas máscaras de su persona son negadas de una forma u otra, pues a Borges en el fondo (y en el fondo hasta ahí llega la dialéctica de su identidad) le va a gustar muchísimo que le reconozcamos no en el ser familiar o en el escritor, sino en el mismo Alguien o Algo que escribió en el otro texto ya establecido. Y si no en el mismo Alguien o Algo (otorguémosle, y sólo por exceso de admiración y de cariño, la condición de la modestia), por lo menos en alguien muy cercano a él. En lo más profundo de la negación de su persona adquiere sentido como creador. Valga esto que comentamos como simple posibilidad.

Y por no alargar más y hacer ya el alto definitivo, para las Rubáiyátas de Borges y para seguir los complejísimos poemas de la identidad en Paz, para esos «viajeros a caballo de los mundos», remítase el paciente y bondadoso lector al libro de Carreño.

Aunque de verdad que sólo por un par de líneas no quisiera terminar sin desvirtuar (amorosamente, eso sí), como he hecho hasta ahora, el nítido pensamiento de Carreño (crítico) desde mi caprichosa lectura de poeta (como un regalo para los dos viejos amigos, el crítico y el poeta Félix Grande). Supongo que muchos de los lectores se sentirán molestos (especialmente los poetas), porque yo traté a las lecturas de los poetas como desvirtuadoras y caprichosas, que recuerden en todo caso que el poeta es un fingidor (a veces). Y digo a veces porque me refería antes a otro tipo de poetas que como Machado o Félix Grande entraban en una tercera zona morfológica, en la que, en un cierto sentido, aun utilizándose heterónimos, establecen una relación de autenticidad tal, tan real y solidaria, con sus formas éticas y estéticas de comportamiento, que la dialéctica de la identidad toma

una dimensión nueva. Pues el tratamiento del heterónimo toma con respecto al ortónimo la misma relación que guardan las personas del verbo (pueden acordarse tranquilamente de Jaime Gil de Biedma) con respecto al infinitivo.

En el prólogo de *Las Rubáiyátas* lanza Félix Grande unas fuentes míticas: Vidas Imaginarias, Pessoa, Machado, Onetti. No sé por qué siempre tuve la impresión de que Félix Grande, al hacer poesía, se acuerda más de conceptos solidarios que de conceptos imaginarios. Y en un cierto sentido coincidiendo con la lectura de Carreño (que se refiere a todos los que tocaron el tema): «bajo la persona de Omar pasaron a concurrir otras personas, dramatizándose en proceso una compleja serie de afinidades éticas y estéticas». Bien que hasta ahora hayamos puesto en muchas ocasiones la incidencia en las diferencias; en general esta afirmación es tan cierta por lo menos como los matices. Sucede que el mundo alegórico de Félix Grande apunta desde el principio de su obra a estructurarse como Vidas Paralelas, en vez de responder a los mecanismos de las Vidas Imaginarias. La amarga lucidez del poeta, la seguridad en la autenticidad de su mundo expresivo, hace que no retroceda (como otros poetas contemporáneos) ante esa zona conformada por «las otras personalidades», «las otras voces». En donde muchos de los poetas de hoy (muy especialmente lo que se podría llamar la escuela de Aleixandre) consideran otras presencias, digamos que, cuando menos, dependiendo del concepto de Camoes «de las musas enemigas», o en todo caso se admiten bajo la idea clásica del «estiércol de Ennio», irrumpe la obra de Félix Grande ante las poéticas heredadas de Elliot, con la idea provocadora, pero real y cordial y agresivamente humana (quizá de alguno de sus maestros) de que todos somos hijos de padre conocido. Por eso desde el principio no duda en incorporar a gentes como Vallejo y escribir su obra acompañándose de (y con) otros seres solidarios, de los que puede llegar con nombrar a Machado, Neruda, Cortázar, Onetti y tantos otros (aunque el caso de los novelistas otro sería el problema). Lo mismo sucede en la obra de Machado, en la que referencias y citas a otros escritores son constantes, sin que por eso pierda independencia y personalidad. Pues también la relación con el heterónimo es muy similar en ambos escritores: una organización solidaria que recoge la metáfora de sí mismos, sus sentidos y aun sus sinsentidos.

No obstante, hay en la obra de Grande elementos nuevos que indican que este libro, al partir de una necesidad de «otrearse» («...pensé, con emoción, en algunos de cuantos se vieron compulsados a desgajarse en heterónimos — tal vez para sobrevivir») sitúan la obra en un nivel similar de patetismo al que nos referimos ya en Pessoa, pero

con unos mecanismos de identificación heteronímica bipolares en los que la posible expansión textual queda desde cerca vigilada, montada y estructurada en torno a la realidad física más inmediata, que es desde la que establece el poeta el conocimiento. Hace bien Carreño en rastrear estos procesos en el Quijote y en la novelística hispanoamericana. Sirven en última instancia para explicar zonas literarias de movimientos espirituales paralelos. Pero la «máscara» sirve aquí —además— no sólo para acompañarse solidariamente, sino sobre todo para fingir un acompañamiento solidario. Y en cierto sentido se reconoce como fabulación con tanta claridad como en la novela. La tónica general de prosaísmo y aliteraturidad del texto indican esa dependencia física, casi diría que maldita, «con las épocas nefastas de la vida», «con las épocas muertas». Y es desde ahí desde donde se da un paso más en el empleo del heterónimo, buscando a través del *topoi* literario una solidaridad, una comunión con «los suyos» que sabe puede existir solamente «con los muchos desconocidos», pero no como autor que en el prólogo anuncia (como tal individuo) hastiadamente que nada despierta su pasión.

La evolución de la obra parece haber llevado a Félix Grande a una situación en la cual sabe que la solidaridad es fundamentalmente un fingimiento, una máscara literaria, una necesidad a la que el poeta y el hombre recurren para no enloquecer (en ese sentido muchos de los impulsos que parecen animar el lenguaje y el entusiasmo del libro, en ocasiones). Pero, sobre todo, se va destilando lo que se escribe en el mismo epílogo del libro: «aborrezco la obscenidad de la ilusión». En las máscaras de Horacio Martín se asumen el sentido (de su propia obra, de su propia actitud —la que es deseada) y al tiempo el sinsentido, la metáfora de un ser en destrucción: ¿pero que podrá estar sucediendo, e inclusive naciendo, en el fondo de esa ignorancia?... «La contienda que en su corazón pueden librar la solidaridad, la soledad, la cólera, el temor, la incertidumbre.» En este sentido (Horacio y Martín) devuelven el exultante y dionisíaco (aunque más complejo), pero el segundo «no puede resistir el sufrimiento de los que ama: el desamor lo paraliza y lo confunde». Los heterónimos en la obra de Félix Grande, al menos ahora, en este libro, no pueden ser definidos en ninguna forma como comparables a otros procesos heteronímicos (salvo, hasta cierto punto, Machado). Decíamos que, aun considerando la morfología de Pessoa como un proceso diferente a otros, los mecanismos de la búsqueda de la identidad partían (valga como actitud general) del famoso «je suis un autre» de Rimbaud. Los heterónimos para Félix Grande se incorporan para fingir una vida paralela a sus solidaridades humanas y literarias, indicando que el mecanismo efectivamente sólo sirve

para fingir, pues en el desdoblamiento del ser que escribe el libro ni se camúfla que todo es «fingimiento literario» para ocultar al ser real, al individuo real que de tanto atender, vivir, comprender, asumir, responsabilizarse del sufrimiento de los que ama, queda devastado por los mecanismos de la desolación. Aunque sea reinterpretable y discutible, parece mostrarse, sin duda alguna, que la dialéctica de la identidad en el libro de Grande responde al deseo de hacernos creer que en él perdura la identidad que se perdió en medio del dolor de lo vivido, que todo sigue igual. A eso son debidas precisamente sus audacias expresivas, el arriesgar en el poema tanto no sólo como permite su sabiduría literaria y su oficio, sino como aquel que no tiene nada que perder, pues sabe que en último caso la literatura y la poesía dependen de las incertidumbres de Sísifo. Y nada es la lucha heroica de Sísifo (nada es la máscara delante de la realidad) cuando minuciosamente mira a la cima, con una sonrisa parecida al desdén (los heterónimos son la sonrisa, escribe quizá el desdén) y se dispone a esperar el trabajo de la vejez y de la muerte, «se recuesta confiado en lo que no castiga, ni engaña, ni traiciona: el olvido». Ese es quizá el ser ortónimo que viste las máscaras de Horacio y de Martín.

Pero si bien esas máscaras son una convención literaria intencionada, uno no puede (y Félix Grande tampoco) partir de la convención en el nivel de patetismo ya señalado, porque si bien sabe que las palabras llegan a hastiar (como indica al principio) en los desdoblamientos de búsqueda uno no puede dejar de recordar lo que el poeta escribe como Félix. En el epílogo se dice, se repite, se acepta la necesidad de seguir leyendo la realidad desde el lenguaje: «Uno mi ignorancia a la tuya para seguir leyendo el raro libro que la ignorancia de Martín escribe.» Al fin y al cabo, ver cómo es uno, cuando es otro.—*MANUEL VILANOVA [La Estrada. Polígono de Coya, 16, 11.º izqda. VIGO (Pontevedra)].*

LOCALISMO Y UNIVERSALIDAD EN EL ENSAYO HISPANOAMERICANO

Con el descubrimiento del Nuevo Mundo se produce en las Indias un cruce de razas, culturas, religiones y lenguas que serán los determinantes de lo que hoy llamamos cultura hispanoamericana. Durante los siglos de la colonia, e incluso durante los primeros años de la Re-

pública, la literatura que se escribía en América era una literatura *hacia* Europa. Los cronistas se dedicaban a describir el continente americano con visión europea. Esto produce un cierto exotismo del que no se libran ni los más apasionados defensores de América, como Bartolomé de las Casas. Las descripciones que nos ofrecen de los habitantes y sus costumbres revelan una concepción europea de la realidad americana. La literatura de estos años es, pues, descriptiva y no interpretativa. No se encuentran ensayos en el sentido que damos a la palabra hoy. Hay que esperar a las luchas políticas por la independencia para encontrar escritores que expresen sus ideas e interpreten la realidad hispanoamericana dentro de este género literario. En el prólogo a su *Gramática,* Andrés Bello defiende por primera vez el castellano hablado en América frente a los cánones peninsulares [1]. «No tengo la pretensión de escribir para los castellanos —dice—. Mis lecciones se dirigen a mis hermanos los habitantes de Hispanoamérica.» Tal toma de conciencia marca el inicio de la afirmación de América como entidad independiente de Europa.

En el aspecto sociopolítico, Sarmiento, en su *Facundo,* plantea la dualidad entre lo autóctono y lo extranjero. La oposición entre civilización y barbarie parte del deseo de encontrar a América en sus rasgos positivos. La «sombra terrible de Facundo», que invoca, encarna el disfraz, el ocultamiento, el temor de encontrarse a sí mismo que siente el hispanoamericano [2]. Dentro de las ideas de Sarmiento, sin embargo, la solución se encuentra, paradójicamente, en una falsificación de los valores nativos al adaptar las estructuras de otros países a la Argentina. Un enfoque igualmente ingenuo nos proporciona el pintoresquismo de Juan Montalvo, pero éste, en cambio, afirma la individualidad de América frente a Europa y da un paso más allá: individualiza a los diferentes países hispanoamericanos y a sus habitantes. Hispanoamérica es para él un mosaico de culturas.

El problema de la identidad encuentra su primer exponente científico en la retórica indigenista de Manuel González Prada. La explotación del indio durante la colonia palidece frente a la que éste sufre durante la República a manos de los criollos y mestizos enriquecidos. Estos tratan de europeizarse, pero «apenas se confinan en sus haciendas pierden el barniz europeo y proceden con más inhumanidad y violencia que sus padres: con el sombrero, el poncho y las roncadoras reaparece la fiera». Al igual que Bello, González Prada se preocupa por defender el idioma que se habla en América; pero si la actitud de

---

[1] Recogido en *Conciencia intelectual de América,* de CARLOS RIPOLL, New York: Eliseo Torres and Sons, 1974, pág. 59.

[2] En Introducción a *Civilización y barbarie,* Chile, 1845.

Bello era reflexiva, la suya es combativa y violenta. No sólo plantea el derecho a hablar en forma diferente, sino cuestiona la pureza del castellano peninsular. «¿Cuándo el castellano fue puro? ¿En qué época y por quién se habló el idioma ideal? ¿Dónde está el escritor impecable y modelo?» [3]

En *La raza cósmica,* Vasconcelos estudia el problema del mestizaje en América. Para él, la superioridad de las razas se basa en la mezcla de sangres que llevan valores diferentes; de ahí su optimismo sobre el porvenir del hispanoamericano.

El ensayo en Latinoamérica ha sido, pues, y sigue siendo, la voz de la conciencia del hombre sensible ante su historia. Durante algún tiempo se ha mirado al ensayo con una actitud despectiva, como si fuera un género híbrido y el ensayista un ser incapaz de expresarse en las formas más familiares de la novela o la poesía. Pero el ensayo surge precisamente cuando el escritor es capaz de reflexionar, expresar un mensaje y despertar a sus contemporáneos llamándoles la atención sobre una realidad concreta que le inquieta. El ensayo es género de madurez; por eso no aparece en América hasta el siglo XIX [4].

El ensayista, como el filósofo, piensa y reflexiona; busca desentrañar la raíz de la argentinidad o de la mexicanidad, y en esa reflexión que hace en voz alta y por escrito observamos un movimiento progresivo de lo concreto y local a lo universal. Hispanoamérica atraviesa hoy una etapa reflexiva. Se descubre como un vasto complejo cultural, producto de Europa y de doctrinas extranjeras, y se esfuerza en encontrar las raíces de su ser americano. El ensayista actual realiza un análisis introspectivo de la realidad latinoamericana. Pero en el panorama del ensayo contemporáneo Hispanoamérica es ya una realidad que se trasciende a sí misma y entran en juego preocupaciones que afectan al mundo en general, como son la justicia, la soledad, el hombre y la muerte. Y es en este juego de lo local y lo universal donde radica, a mi manera de ver, el gran atractivo del ensayo hispanoamericano.

El ensayista actual ha desarrollado una sensibilidad nueva frente a problemas nuevos. Abandona el lenguaje de la colonia, el lenguaje del «señor», y se expresa en su propio lenguaje artístico y con la fuerza vital de una inteligencia inquieta y autónoma. El lenguaje se constituye en protagonista de la radical contradicción humana. El lenguaje es dispersión y unidad a la vez; nos confirma y nos contradice en cada enunciación [5]. El ensayista recurre a la historia porque, además de ser

---

[3] MANUEL GONZÁLEZ PRADA: «Notas acerca del idioma» (1889), en *Conciencia intelectual de América,* pág. 214.

[4] Los primeros ensayistas americanos: Francisco Javier Espejo, fray Servando Teresa de Mier e incluso Simón Bolívar, siguiendo la influencia de la Ilustración francesa y a través de su propia lucha por la independencia, nos ofrecen las primeras interpretaciones de América como entidad cultural independiente de Europa.

maestra de vida, envía mensajes. El hombre, escribe Sánchez Albornoz, puede desoír los mensajes de la historia, pero a su costa y riesgo, sufriendo un traumatismo no menos que si intentara infringir las leyes de la naturaleza [6].

Entre los ensayistas contemporáneos que más han contribuido a lo que Alfonso Reyes ha llamado «la inteligencia americana» tenemos a Martínez Estrada, Eduardo Mallea, Samuel Ramos y Octavio Paz. Cada uno de ellos ha creado su propio lenguaje y una nueva visión histórico-cultural. Todos analizan y buscan las raíces últimas del ser americano y de la realidad americana. Intentan, a través de la conciencia histórica, desenmascarar la verdad del hombre americano; esa verdad que se oculta tras la máscara o el disfraz y que le hace aparentar lo que no es. Porque el portador de una «máscara» es él mismo y, sin embargo, es otro. El hombre que se coloca una máscara oculta su personalidad y transforma su ser. El ensayo es un progresivo descubrimiento de la conciencia histórica que evoluciona y se transforma en conciencia práctica y en consecuencia dolorosa.

Radiografía de la Pampa (1933), *Historia de una pasión argentina* (1936), *El perfil del hombre y la cultura mexicana* (1951) y *El laberinto de la soledad* (1950) son ensayos que, a nuestro modo de ver, implican una profunda revalorización de la historia en su contexto hispanoamericano. Son intentos de recomenzar la vida, pero a base de reconstruir la historia nacional, para que, buena o mala, esa historia sirva de guía en vez de engaño [7].

En *Radiografía de la Pampa*, Martínez Estrada hace una interpretación pesimista y amarga de la realidad argentina. Analiza y denuncia las condiciones del hombre del campo, un ser aislado por la soledad y la pobreza espiritual, fruto a su vez de un pecado misterioso [8]. Los pueblos son tristísimos, y sus habitantes, gentes ingenuas y recelosas; desconfían porque son ignorantes. El «guapo» es un órgano atrofiado del pueblo, resumen de una época y albacea del indígena (p. 109). Es un ser solitario y estéril que extrae de sí mismo las razones para obrar, sin que le enseñe ni cambie nada lo que le rodea. El «compadre» es el tipo inadaptado y arrogante que desprecia al prójimo y desdeña los valores de la civilización. Es un ser con retraso respecto a la marcha firme del cuerpo social (p. 167). Ambos tipos ocultan el resentimiento, la desconfianza y la soledad a través de la máscara del desdén y de la

---

[5] OCTAVIO PAZ en *Libertad bajo palabra* (México: Fondo de Cultura Económica, 1970, pág. 10) dice: «Contra el silencio y el bullicio invento la Palabra, libertad que se inventa y me inventa cada día».

[6] C. SÁNCHEZ ALBORNOZ: *España, un enigma histórico*, Buenos Aires, 1956, I, pág. 67.

[7] PETER EARLE: «El ensayo hispanoamericano como experiencia literaria», en *El ensayo y la crítica literaria en Iberoamérica*, Universidad de Toronto, 1970, pág. 30.

[8] E. MARTÍNEZ ESTRADA: *Radiografía de la Pampa* (Buenos Aires: Losada, 6.ª ed., pág. 117).

hombría. M. Estrada rompe con la Argentina de Sarmiento, que separaba ingenuamente la barbarie y la civilización; subordina la actitud crítica a la idea de forjar una conciencia americana. Se esfuerza en trascender la imagen del mundo inventada por la lógica aristotélica para acercarse a un mundo que ya no se enumera y que, más que pensarse, se intuye. El análisis histórico-sociológico que hace le lleva a afirmar que el indio de la Pampa es por excelencia un ser sin historia. Nace y muere clandestinamente.

Eduardo Mallea, en *Historia de una pasión argentina,* llega a hablar de dos Argentinas: la «visible», constituida por el pueblo que no se entrega ni se comprende y por las personas que sustituyen el *vivir* por el *representar.* La Argentina que se ve es pura apariencia y máscara. La esencia y vitalidad argentinas hay que buscarlas debajo de las superficies sociales, en lo que él llama la Argentina «invisible» sentida y pensada [9]. Viene a ser algo semejante a la intrahistoria de España, que pensó y sintió Unamuno. Para Mallea la vida que no se prolonga en sueño no es vida; por eso afirma con tono profético que la realidad que tiene el argentino y el americano de todo el continente sigue siendo inédita; está por crearse. *Historia de una pasión argentina,* como el mismo Mallea ha dicho, es «la historia de una busca»; búsqueda del ser argentino y de sus raíces más hondas frente a exterioridades impenetrables. La Argentina «visible» es el «delito de esos hombres que han suprimido sus propias raíces». Partiendo de la búsqueda e interpretación de lo argentino, Mallea trasciende al destino del hombre universal y busca encontrar las razones últimas de la angustia y aislamiento en que se consume el hombre contemporáneo.

Samuel Ramos, en *Perfil del hombre y la cultura en México,* analiza y subraya que la cultura y psicología mexicanas desde la conquista son la expresión de un sentimiento de inferioridad colectivo frente a las grandes civilizaciones occidentales. El carácter del mexicano, escribe, «lo llevamos como disfraz para disimular nuestro ser auténtico» [10]. La inferioridad sentida por el mexicano sería así consecuencia de circunstancias históricas y no algo inherente a su carácter. No es que sea inferior, sino que se siente inferior, sentimiento que le ha llevado a revestirse de una máscara que disimule su autodegradación. Ejemplo de ello es la figura del «pelado», ser débil que se encierra en máscaras de poder físico y sexual. Busca la afirmación de sí mismo a través de un lenguaje grosero y agresivo. Asocia hombría con nacionalidad; desconfía de todos y de todo. La «riña» es la droga a la que recurre para

---

[9] Esta idea de las dos Argentinas está presente de una manera más evidente en su novelística: *La bahía de silencio, Todo verdor perecerá* y *Fiesta en noviembre.*

[10] SAMUEL RAMOS: *El perfil del hombre y la cultura en México,* México: Colección Austral, 1976, pág. 50.

elevar el tono de su «yo» deprimido, porque el «pelado» no es ni un hombre fuerte ni valiente. Es la expresión más elemental y bien dibujada del carácter nacional. El mexicano vive encerrado dentro de sí mismo, en actitud de desconfianza hacia los demás, rezumando agresividad para que nadie se acerque. Ignora, según Ramos, «que vive una mentira, porque hay fuerzas inconscientes que lo han empujado a ello, y tal vez, si se diera cuenta del engaño, dejaría de vivir así» (p. 64). Ramos sondea, sí, en la psicología y en el carácter nacional de México, pero no logra trascender lo particular. Octavio Paz, en cambio, universalizará la experiencia mexicana a base de profundizar en la soledad. Inicia su interpretación de la historia mexicana con una caracteriología, pero en lugar del «pelado» toma el «pachuco» como punto de partida: ser solitario que oculta su verdadero rostro tras la máscara de la soledad y que la rompe momentáneamente en la «fiesta», que viene a ser un rito, «una súbita inmersión en la pura vida».

El laberinto de la soledad es un ensayo de interpretación histórica y un libro de crítica social, política y psicológica. Paz indaga en la realidad histórica de México y descubre un México enterrado, pero vivo; un mundo de imágenes, deseos e impulsos que están sepultados. Según él, toda la historia de México, desde la Conquista hasta la Revolución, es «una búsqueda de nosotros mismos, deformados o enmascarados por instituciones extrañas» [11]. En el mexicano, como en el latino en general, el disimulo y el resentimiento son rasgos característicos de gente dominada que teme y finge frente al señor; es la máscara con la que se cubre todo pueblo o raza sometida. La Conquista es el punto crítico y la experiencia dramática. Se introduce en este momento un despotismo patriarcal que funciona bajo cualquier ideología y que el mexicano identifica con el «macho» a quien resiente y niega. Desde este momento la sociedad se divide en dominadores y dominados, condición servil que persiste a través de la historia. Desde este momento, el mexicano identifica de manera inconsciente al todopoderoso con el macho conquistador. En el capítulo «Hijos de la Malinche», Paz expone la base mítica de la relación entre el señor y el siervo. El conquistador español, simbolizado por Cortés, es el dominador agresivo, y los indios, simbolizados por la Malinche, son los humillados, los violados y explotados. M. Estrada habla también de un tipo de americano nacido en la infamia. «Sudamérica —escribe— parecía un vasto mercado de placer.» Paz identifica la historia mexicana desde la Conquista hasta la Revolución con una actitud negativa hacia el pasado, una falsa proyección hacia el futuro y una manifestación inauténtica del ser mexicano [12]. Sin

[11] Octavio Paz: *El laberinto de la soledad*, México: Fondo de Cultura Económica, pág. 128.
[12] Thomas Mermall: «Octavio Paz: El laberinto de la soledad y el psicoanálisis de la historia», en *Homenaje a Octavio Paz*, México: Universidad Autónoma, 1976, pág. 120.

embargo, ve en la Revolución un intento de reconquistar el pasado, una tentativa de reintegración con un pasado prehistórico, con la edad mítica y con el paraíso mexicano perdido [13]. Después de la Revolución, México entra en una etapa reflexiva; se descubre y se trasciende. «El mexicano —escribe— se me aparece como un ser que se encierra y se preserva. Máscara el rostro y máscara la sonrisa. Entre la realidad y su persona establece una muralla de impasibilidad y lejanía.» Ejemplo extremo es el «pachuco». La ropa sofisticada y la conducta anárquica son el disfraz que lo protege y lo aísla. Pero tras esa máscara externa el «pachuco» revela una obstinada voluntad de ser él mismo. Niega a la sociedad mexicana, de donde procede, y a la norteamericana, donde vive. La «fiesta» y la violencia inesperada que brota de la riña o del alcohol son la escapatoria a su verdadero ser. «El carnaval es la fiesta de nuestra tristeza», comenta M. Estrada.

La mexicanidad, como la argentinidad, son una máscara que al caer nos deja ver al hombre. La máscara con que oculta su verdadero rostro es la soledad, sentimiento que es común al hombre contemporáneo. El hombre hoy, más que nunca, es un ser solitario en continua búsqueda del origen y del paraíso perdido. América latina adquiere conciencia de sí cuando rompe con los lazos maternales. A partir de ese momento toma conciencia de su soledad e inicia una búsqueda de identificación y de regreso.

El ensayista contemporáneo se enfrenta al presente y a la historia con actitud crítica. En una sociedad mal constituida, o constituida con descontento, el elemento antisocial representa una gran parte de los sentimientos reprimidos de la misma sociedad: la soledad patente, escribe M. Estrada. El porvenir de México —y de Hispanoamérica— está por inventar. Pero su identidad no podrá lograrse si no es en la diversidad de culturas. La trascendencia de lo local se impone.

Además de analista social y del pensamiento hispanoamericano, Paz es hoy uno de los analistas políticos más agudos y comprometidos de los problemas de nuestro tiempo. Hay en él una conciencia crítica y un cruce de ideologías que le permite analizar y denunciar realidades ocultas o ignoradas. Denuncia el contraste entre países ricos y pobres; desarrollados y subdesarrollados; entre países sujetos y países objeto. Denuncia las aberraciones de los regímenes totalitarios y la irracionalidad del socialismo soviético, despertando la conciencia de los intelectuales de izquierda en Occidente. En *El ogro filantrópico* se recogen los ensayos políticos más interesantes sobre política en Europa, en

---

[13] SÁBATO en *Hombres y engranajes* estudia esta idea del hombre hispano en búsqueda de sus raíces desde un punto de vista existencial. El hombre hispánico es ahistórico, está perdido en el caos, no tiene justificación.

Oriente y en América, y escribe: «La resistencia a ver la realidad real de la URSS —y a deducir la consecuencia necesaria: ese régimen es la negación del socialismo— es un síntoma más de la degeneración del marxismo en su origen, pensamiento crítico y hoy superstición seudoreligiosa.» Paz, defensor de las libertades, tanto en su obra como en su biografía personal, es el ensayista que logra aunar su mexicanidad con su condición de ciudadano del mundo.—*PILAR CONCEJO (University of Lowell. LOWELL, Massa., 01854, USA).*

MEDITACION DEL MUSEO

1

La existencia misma de los museos —más allá de su valor conceptual— ha sido cuestionada con argumentos que se contradicen entre sí y se neutralizan, desde perspectivas igualmente encontradas.

Una objeción proviene del campo elitista y supone una cosmovisión aristocrática, dentro de la cual se inserta un espacio cultural cercado de ciertas cautelas sacralizantes. El museo, en esta ideología, destroza el contexto en el cual se ubica «naturalmente» la obra de arte. Por decirlo con la ya clásica expresión de Walter Benjamin, «rompe el aura» que, secularmente, la ha rodeado.

Destronada de su sagrario, la obra de arte deja de ser tal. Es como si a un santo le quitaran su aureola de santidad: quedaría reducido a su nuda condición mortal, sería un hombre como otros. Este razonamiento tiene, a su vez, connotaciones y versiones distintas.

Por un lado está el componente radical-histórico de la obra de arte, singularmente de la obra visual. En su origen, lo que hoy llamamos «obra de arte visual» era normalmente sagrada. O se había manifestado en ella la divinidad, por medio de la hierofanía, y entonces el objeto había sufrido un desplazamiento al mundo de lo sagrado —las piedras en las religiones líticas, por ejemplo— o el artesano —al cual ya no nos atrevemos a denominar artista— la había fraguado como instrumento litúrgico. Y aquí la lista es interminable, pues va desde la caja mortuoria hasta el cuchillo sacerdotal, pasando por toda la estatuaria y la arquitectura religiosas de la antigüedad.

Por otro lado está la concepción, un tanto más amplia y abstracta, del arte como actividad hermética, reservada a una minoría de pro-

ductores dotados y de entendedores escogidos, que constituyen una suerte de aristocracia *sui generis.* Desquiciada de este contexto críptico, la obra pierde su virtualidad. La difusión atenta contra la calidad distintiva del objeto artístico, lo desnaturaliza y deroga su artisticidad. Como decía Ortega, la cultura que se tropicaliza deja de ser tal.

En el tema específico del museo, Paul Valéry ha desarrollado una queja aristocratizante que es todo un síntoma de lo antedicho. Ya el hecho de que el contemplador no pueda circular fumando, con el abrigo y el bastón (adminículo denotativo del ocio que se usaba en tiempos de Valéry), por las galerías del museo restringe la libertad de contemplar y deteriora el acto de consideración y el juicio estético.

En los grandes museos-barracas de las capitales europeas es frecuente el hecho de que un lienzo esté colgado a alturas absurdas, donde la mera visión es imposible, por el reflejo de los focos sobre el barniz, o porque el punto de fuga está fuera del alcance visual correcto del visitante. Un bajorrelieve debe ser visto, a menudo, entre las piernas de mármol de una estatua. Y eso que Valéry no conoció el Prado en tiempos que corren, en los que no falta ocasión de ver a la maja goyesca recostada sobre una muralla de japoneses artillados con tableteantes máquinas de fotografiar (¡cuando no de filmadoras y aun de magnetófonos!) o —lo cual es quizá peor— entre las axilas de un *tour* de gigantescos hiperbóreos de Escandinavia.

El lamento valeryano implica un suspiro por los tiempos en que el cuadro o la estatua estaban colgados o expuestos en los palacios, a los cuales accedía la dichosa minoría de los entendidos. Implica también, aunque sea más difícil decirlo, un sistema social en que el arte corona la vida festiva de una clase determinada, se produce y circula por el estrecho margen del alto privilegio económico.

De hecho, no escapa a ningún visitante alerta que una momia egipcia, convenientemente conservada en la vitrina climática de un museo, no está en el contexto que tuvo originariamente y para el cual se la facturó. Menos aún el retablo de altar, el vitral convertido en mampara, el cáliz, etc. Volveremos sobre este ataque elitista a la institución del museo.

Desde el extremo opuesto, desde la cátedra vanguardista, el museo es cuestionado justamente por lo que tiene de tal, o sea por ser el museificador de la cultura, al menos como vehículo de conservación y exposición de obras de arte.

Para la generalidad de las vanguardias, la historia no cuenta. En la vida del arte no hay continuidad, como en la historia, sino ruptura. El presente no es la síntesis del pasado, sino la consecuencia de una catástrofe, a partir de la cual se vuelve a contar desde cero. Por lo tan-

to, carece de toda utilidad conservar, ya que lo hecho no tiene nada que ver con lo hacedero, sino que es un peso muerto del cual conviene desembarazarse.

Aquí el discurso puede dispersarse hasta lo infinito, ya que tiene que ver con la legitimidad de toda la actitud vanguardista posible y con la crítica de sus resultados. Concretamente, lo que en general ocurre es que los grandes innovadores han asimilado, en contra de lo que sostiene el anárquico rupturismo de la vanguardia, la herencia de los clásicos, lo cual no significa que hayan admitido las rutinas de la academia, que suele ser la caricatura de lo clásico. Desde la propuesta futurista —demoler Venecia y echar los escombros a los canales de la ciudad ducal— hasta la destrucción, a hachazos y en público, de instrumentos musicales por parte de ciertos músicos de vanguardia, las iniciativas de quiebra en la continuidad han asolado el siglo XX. No lejos, curiosamente, de lo hecho por los más académicos autoritarismos —el nazi, en primer término—, partidarios, igualmente, de mordazas, tachaduras, censuras y demoliciones catastróficas.

Así planteada, la arremetida contra los museos no tiene punto de síntesis con su defensa. Es una guerra que, como todas las guerras, termina con la aniquilación de uno de los contrincantes.

La debilidad de la postura aristocratizante reside en que pretende restaurar el *status* de la obra de arte sin tener en cuenta que esa perdida situación supone la restauración de un sistema social para siempre concluso y perimido. Para admirar el retrato en el salón palaciego habría que recuperar el palacio, y, para ello, una aristocracia territorial y una estructura económico-social perfectamente incompatible con nuestro actual desarrollo histórico.

En el otro extremo, la inconsecuencia de la vanguardia reside en querer negar la historia como si el arte de vanguardia fuera a ocurrir en la intemperie de la historia, en el exterior de ella, en un nuevo espacio intemporal y, por lo mismo, sagrado. El rechazo por las normas no implica la generación de un arte completamente falto de ellas, ya que no se puede producir nada sino respetando ciertas pautas. No hay praxis sin logos; toda construcción supone un sistema de reglas. El hecho de que no esté formulado no quita que deba estar implícito. Toda vanguardia termina por ordenar su propio *corpus* de principios y por alumbrar, fatalmente, un nuevo academicismo.

La sutura entre las posiciones encontradas no viene del interior de ellas, sino desde fuera. Hay que buscarla en la salida del artista a espacios donde, convencionalmente, no hay «arte».

Al respecto, Marcel Proust ha mantenido una meditación especialmente lúcida. Los pintores impresionistas no pensaban obedecer a la

escuela de pintura histórica o de género que se acostumbraba producir en la Francia de su época. Pero no formularon la ruptura queriendo quemar el salón oficial. Se fueron de él, expulsados por la intemperancia miope de los profesores, pero se fueron a la calle, a pintar objetos que no podían entenderse como «artísticos» conforme a los cánones del dogma ministerial. Soslayaron las ninfas y los héroes y pintaron estaciones de ferrocarril, *docks* portuarios, tablados de café *concert,* bailes de gente pobre.

A la vuelta de los años, los rechazados de entonces tienen su Museo y han ocupado sitios en casi todos los demás museos. Hoy a nadie se le ocurre pedestre una mujer de «mala vida» pintada por Toulouse Lautrec, ni prosaicas las esquinas de Montmartre de Utrillo. La violación se ha tornado norma.

Llevada al extremo, la pretensión de «inartisticidad» desemboca en el objeto *pop,* deliberadamente antiestético y convertido en obra de arte o que actúa como tal por su inserción en el contexto de las exposiciones convencionales. Aquí se da el orden inverso al de la museificación del arte. En ésta, la obra es desprovista de su connotación sacral y llevada al museo (finalmente, una oficina pública). En el *pop,* el objeto nunca ha tenido aura y se torna obra de arte por el contexto que lo rodea.

El zapato, la escoba, el bote de conservas que se muestran en una vitrina de exposiciones son obra de arte por el escaparate y no por lo que tienen de arte en sí mismos. Luego está el viejo recurso del nombre del autor, la propiedad y el precio, o sea la inserción del objeto en el mercado de arte. Es decir, que, tras desmitificar la obra artesanal, firmada y única, la obra irrepetible, hija del esfuerzo individual y producto del arrebato inspirado del genio, por medio del objeto perfectamente reemplazable, banal y cotidiano, el artista *pop* se encarrila entre los parámetros del viejo proceso museificador.

2

¿Qué se ve al contemplar la obra de arte, resultante del trabajo individual de un artista, identificado o, al menos, en proceso de preocupada identificación?

La explicación tradicional proporciona una rápida respuesta: lo que se ve es la obra manual de un artista, obra absolutamente singular, única, irrepetible, emergente de una síntesis entre inspiración y técnica. Para acreditarlo, la firma del autor, productor de la cosa *ex nihilo,* a partir de la nada. Crear y apoderarse de la creación, pasar

del alumbramiento al apoderamiento, son, en esta construcción ideológica, términos necesariamente sucesivos. El uno es la causa del otro. De allí la preocupación que podría denominarse «genealógica» del crítico tradicional por establecer la autoría de la obra, la procedencia directa de manos del artista, el ser dotado, estigmatizado por el don (talento, genio, según los grados).

La realidad objetiva que, sin temor a la grosería, puede calificarse de «realidad química» de la pintura que se contempla en el museo es muy otra. En verdad, poco se sabe de la tarea manual que redundó en la factura del cuadro, sobre todo si se cuenta del 600 hacia atrás, en que es difícil encontrar la inquietud por la «personalidad» en la obra de arte, y en la realización con cierta cuota de desprolijidad que hace de una pintura algo «personal». Aun la huella física del pincel y de la mano que lo dirigió es problemática en los primeros siglos de la pintura occidental, dada la objetividad material con que se trabajaba. Antes del Tintoretto es muy infrecuente la posibilidad de detectar estas trazas en las tersas superficies pintadas por los maestros clásicos y por los primitivos.

A esta dificultad por unir personalidad, creación *ex nihilo* y autoría plena se une el procedimiento —normal a partir del Renacimiento— del trabajo en talleres colectivos, de la coparticipación de maestros y discípulos en la misma obra. Sobre la tela o la tabla han discurrido numerosas manos, pertenecientes a distintas personalidades. Están unidas por una escolástica, por una técnica —a veces en la gestación de la enseñanza— y por algunas guías directrices que se suponen emergentes de la personalidad capital del jefe de taller. Pero hay zonas fronterizas muy difíciles de discernir. *La Gioconda* es una obra plenamente leonardiana, pero hay cuadros del taller del Verrocchio en que aparecen huellas de Leonardo, sin que la obra se pueda calificar de plenamente «personal» suya. Aquí dirimir la autoría es francamente imposible. No obstante, la preocupación de los rotuladores, clasificadores y etiquetadores continúa infatigablemente.

A este dudoso comienzo se agregan los avatares de la obra terminada. Con los siglos, las relaciones químicas internas de los pigmentos suelen alterarse y los tonos cambian. La acción de la luz, la temperatura y los accidentes de transporte también tienen su efecto. Finalmente, la moderna polución industrial se filtra hasta el sagrario de los museos. La National Gallery de Londres ha debido emprender una costosísima tarea de limpieza y restauración de sus tesoros pictóricos para devolverles un esplendor ofendido por el hollín tradicional de la capital británica. Luego se climatizaron las instalaciones. Esta labor la cumple ahora el Prado madrileño. Es evidente que algunas gamas del Greco,

algunos célebres claroscuros de Velázquez, han sido alcanzados por la contaminación que se ha instalado en la cercana Atocha.

La materialidad original de la obra se ha alterado. No es la que tenemos ante nuestros ojos cuando recorremos las galerías del museo. Es posible plantearse la duda acerca de lo que estamos contemplando. A la definición, que se quiso inmortal, de la obra maestra, la historia y la naturaleza le han agregado y quitado elementos hasta convertirla en una suerte de organismo viviente, de curso notoriamente imprevisible, como el de la vida misma.

A esta altura parece que hay que resignarse ante el enigma: en verdad, *nunca hemos visto ni veremos lo que tal o cual maestro han pintado*. Es decir: no lo veremos con la puntualidad inalterable, mineral, inorgánica, que se pretendió dar a la obra cuando se facturó. Sin embargo, están allí los restauradores, peritos en gamas, formas, texturas y estilos. Hay un sistema abstracto, intelectual, de normas, que permite identificar escuelas, épocas, autores, tendencias. Sobre esta base normativa se acomete la tarea de restauración, y sus resultados son los que contemplamos.

Sí; pero con la salvedad de toda reconstrucción, con la dosis de actualidad que se desliza en la evocación, con toda la orilla aleatoria y fantasiosa que el restaurador tiene que permitirse. De pronto, lo mismo que el historiador, se encontrará con hiatos y lagunas que entrecortan su tarea, y deberá resolver los enigmas con recursos propios, más o menos fieles y respetuosos, pero severamente imaginativos. Ello es lícito, pero nos aleja de la pretendida «originalidad» de los orígenes, si se admite la redundancia.

Lo que el ojo tiene ante sí, ya que no la obra concreta y peculiar de tal autor y tal fecha, es el concepto de la obra, conservado normativamente por una fiel tarea de restauración y preservación. Es una enésima edición de la obra original, parangonable a su reproducción mecánica.

Aun a riesgo de caer en la inoperante primera persona del singular, refiero una anécdota que juzgo ilustrativa. En mi niñez, conocí la *Gioconda* leonardesca a través de dos reproducciones: una barata edición francesa (con textos en castellano) de una biografía de Leonardo y la etiqueta de unas mermeladas argentinas llamadas, justamente, La Gioconda. Me hice una firme imagen del cuadro. Ya mayor, lo vi en el Louvre, convenientemente encerrado por una caja de cristales que lo protegía de paranoicos y ladrones. Se sabe que ha sido objeto de ataques y restauraciones varias. Ya no sabemos bien cuánto queda de lo hecho originalmente por Leonardo. Luego vi la copia de época que guarda el Prado. Mis reacciones ante los dos cuadros fueron igualmen-

te salvajes; ante el primero pensé: «Es igual a la etiqueta de la mermelada.» Ante el segundo: «Este se parece más a la vieja lámina francesa; es más giocondesco que el otro.» En mí, con la memoria desarrollada a través del tiempo, se había construido el concepto de la *Gioconda,* un sistema abstracto de relaciones visuales que sintetizaba lo que, en verdad, es la *Gioconda* en sí misma: un emergente de una cierta estética, de un cierto desarrollo de las leyes ópticas, de una cierta química de la pintura al óleo, de una cierta cultura, en suma, todo ello particularizado en un largo episodio biográfico correspondiente a la historia personal del señor Leonardo da Vinci. Y esto está tan presente en la etiqueta de mis frascos infantiles como en cualquier reproducción cuidadosa de la *Gioconda* como en la seguramente impecable restauración del Louvre o en la seductora copia del Prado. Lo que el contemplador tiene ante sus ojos no es, pues, el cuadro Tal del maestro Cual, sino un concepto convenientemente sistematizado y técnicamente formulado en una operación pictórica.

El amor fetichista a la cosa única, tocada por el genio, al momento irreproducible y absolutamente singular, en que la inspiración ordenó formas y colores, sigue perdurando, no obstante, como todas las tendencias eróticas que hacen feliz y colorida la vida humana. Tan respetable como todo lo visceral del hombre, este amor al objeto cimenta museos y colecciones, catálogos, sistemas de conservación, restauración y defensa de las obras de arte, cursos eruditos y operaciones comerciales a las que contribuyen a sostener todos los excedentes con que cuenta el aparato productivo de nuestras sociedades.

3

El museo es —y su frecuentación permite este beneficio secundario— un testimonio de la historia del poder y de cómo éste ha distribuido desigualmente el excedente social por los diversos puntos del planeta y ha sabido compensar las deficiencias productivas culturales de ciertas civilizaciones.

La vida de los grandes museos está ligada al rastro de los grandes imperios y aun a las peculiaridades operativas de cada uno de ellos. Hay episodios suficientemente extendidos que pueden probar lo dicho.

Un paralelo elocuente entre la herencia museológica de Portugal y España es, de por sí, un detalle en el gran fresco de la historia cultural europea. He allí a los Austrias y a los Braganzas. Los primeros han construido mansiones severas, introvertidas, de un rigor geométrico que lleva al hermetismo. Pero desde Carlos V en adelante han

sabido recoger, en los confines del imperio —desde Flandes hasta Nápoles—, lo mejor de la pintura de su época. Las telas más estéticamente suntuosas alegraron los muros un tanto ascéticos de sus moradas. En sus cortes siempre prosperó lo más expresivo de la pintura en cada uno de sus momentos. Difícilmente se habría dado el fenómeno Goya fuera de una atmósfera pictórica como la signada por el mecenazgo de los Austrias, aunque el aragonés haya florecido en tiempo de los Borbones.

Los portugueses, en cambio, fueron constructores de palacios rumbosos, a menudo de un lujo fronterizo con el Oriente, en cuyas abigarradas texturas interiores —mármol, azulejo, oro, jaspe, lapizlázuli, ágata— difícilmente cupiera otra pintura que un decorativo cielorraso. La afición de los lusitanos a la equitación y al viaje por mar y tierra los llevó a la construcción de rodados y buques, a menudo gigantescas joyas barrocas, aparatos teatrales deambulatorios, de cuya existencia da cuenta el palacio montado en Belem para escuela de equitación, y sus bizarras piezas de carrocería. Sin estas dos paralelas y divergentes singladuras monárquicas no se explica la realidad museológica, igualmente opuesta, de Lisboa y Madrid.

En cuanto al imperio británico, quizá el único vestigio directo que aún queda de su existencia sea un par de museos londinenses. Viceversa, su imagen externa puede muy bien calificarse de inspirada por el museo como institución que recupera y perpetúa el pasado.

En efecto, sólo un imperio disperso por todos los rumbos de la geografía y por todos los mapas de las civilizaciones pudo rastrear tanta herencia como los ingleses durante el largo esplendor de su dominio. Recoger los restos de Nínive, juntar los muñones escultóricos del Partenón, reunir y revivir el templo de las Nereidas de Xantos, ilustrar a los confortables vecinos de Londres acerca de los órdenes de la arquitectura por medio de capiteles, fustes, astrágalos y plintos auténticos, sostener tabiques divisorios con alados leones babilonios y adornar corredores con íntegros bajorrelieves asirios sólo es obra posible para la formidable gendarmería del planeta que fue el imperio británico durante algo así como tres siglos.

Los ingleses fueron un pueblo más consumidor que productor de cultura, y al decir 'consumo', desde ya, se menta la 'reproducción' de la cultura misma. Para tal apetito, tal banquete. Fuera de Henry Purcell, no hay un gran nombre inglés en la historia de la música. Pero Inglaterra fue la anfitriona de Händel, Mendelsohn y Wagner, y es la organizadora de las mejores orquestas del mundo. Fuera de unos puntuales retratistas y unos aplicados paisajistas de dorada bruma, poco es lo que esta nación ha dado a la primera línea de la plástica universal.

Basta recorrer la National Gallery y aun colecciones 'menores', como la imponente de lady Wallace en el rudo palacete de Manchester Square, para encontrarse con 'la' Pintura en persona. El imperio victoriano fue regido por una princesa educada en alemán y casada con un príncipe sajón. Llegó a su apogeo con un primer ministro de origen judío. Pero se dio en las islas Británicas.

He allí, finalmente, a una cultura que, tras el gótico perpendicular y el simétrico, sólo dejó una huella peculiar en su tardía aplicación a las construcciones civiles de la época Tudor. El resto de la arquitectura insular es copiado escolarmente del renacimiento italiano y, tras las expediciones del embajador Elgin a la Acrópolis de Atenas en busca de restos griegos, una ilustración de las viejas glorias del Egeo. La misma imagen imperial-democrática del siglo XIX inglés oscila entre una reconstrucción novelesca del imperio romano y una evocación —no menos novelesca: sir Walter Scott estaba cerca— del medievo británico. En suma: un par de ejercicios museológicos.

Cerrando el círculo, el museo, institución creada como didáctico depósito de objetos que «ya no sirven para otra cosa», pasa de cementerio de restos a raíz de vida, como si el pasado se resistiera a pasar del todo y reverdeciera en la curiosa fuga hacia atrás del hoy.

4

En su afán por apoderarse de cualquier objeto en calidad de documento, el rastreador museográfico ha transpuesto las fronteras más vedadas. Ha entrado en los subterráneos egipcios y se ha apoderado de las momias y sus joyas. Ha desquiciado estatuas yacentes. Ha arrancado retablos. Ha desmontado y reconstruido templos, dentro de recintos alejados de las sagradas colinas de origen. Ha cumplido, en fin, con una de las metas fundamentales del humanismo moderno: profanizar la vida. El objeto oculto en el hermetismo sacral o alzado hasta la altura olímpica ha sido desprovisto de su aura y convertido en una cosa de estudio, cuando no de mera curiosidad o aburrimiento.

El artista (o el artesano) que facturó estas formas trató de apresar en su certeza mineral la pasajera conformación de la vida. Ese cuerpo juvenil mantuvo su esplendor durante pocos años. El escultor le ha pretendido dar una adolescencia eterna. Ese individuo ha muerto. El embalsamador lo ha convertido en un arquetipo de su raza, de su clase y de su época. La inmemorial lucha por la memoria, la lucha inmortal contra la muerte, han creado estos jirones de permanencia. El museo los reúne para su exposición co un interminable baile de sombras.

Pero otra vez historia y naturaleza se acuerdan para torcer, paradójicamente, este intento de atesoramiento mineral de la vida. La lepra de la piedra, las batallas y los saqueos, las venganzas religiosas y, finalmente, la mediación de los museólogos, alteran la plácida permanencia de las formas, reducen —o traducen— su fijeza en fantasmagoría. Entonces vienen los curiosos del pasado, a copiar —según creen— los deteriorados vestigios pretéritos. En verdad, encerrados en la ilusionada óptica del presente, lo que hacen es inventar lo anterior, desde un aparato conceptual en que sí, por fin, verdaderamente, perduran las formas muertas.—*BLAS MATAMORO (Ocaña, 209, 14 B. MADRID-24).*

LA TRAYECTORIA LITERARIA DE DIEGO DE SAN PEDRO

Diego de San Pedro es bien conocido por los estudiosos de la literatura española como autor de novelas sentimentales, principalmente la *Cárcel de Amor.* Pero como buen cortesano cuatrocentista, también gustó el escritor castellano del verso, al que se dedicó intermitentemente, dejándonos unas muestras poéticas que bien enseñan los cambios de gusto y estilo que el autor sufrió a lo largo de su vida. Mas si la *Cárcel de Amor* (y, en menor grado, también el *Arnalte y Lucenda)* ha gozado de numerosos estudios y ediciones, la obra poética de Diego de San Pedro ha padecido más bien el olvido, debido, tal vez, a la falta de ediciones que facilitasen su lectura y estudio. Tampoco, además, disponíamos de un estudio de conjunto de la obra sanpedrina.

Recientemente, sin embargo, la Editorial Castalia ha venido a subsanar estas lagunas con la publicación de sus *Obras completas* [1], cuya edición ha estado a cargo de Keith Whinnom. A lo largo de la introducción de cada uno de los tres volúmenes que componen esta edición, el profesor inglés ha ido exponiendo una inteligente y sustanciosa crítica sobre todos los aspectos del autor y de su obra, recopilando unas veces, y ampliando otras, lo que ya había escrito por separado en diferentes artículos, añadiendo los elementos necesarios para dar coherencia a su estudio y así poner en perspectiva la trayectoria literaria del autor.

[1] DIEGO DE SAN PEDRO: *Obras completas,* 3 vols. (Madrid, 1972, 1973 y 1979). Edición de Keith Whinnom con la colaboración, en el tercer volumen, de Dorothy E. Severin, quien solamente se ha ocupado de los textos y del cotejo de las variantes de dicho tomo, debiéndose, pues, el estudio introductorio de los tres volúmenes al profesor Whinnom.

El volumen I empieza con la presentación de la vida de Diego de San Pedro (pp. 9-34). Se queja Whinnom de la escasez de datos que hay sobre nuestro autor, datos que son aún más escasos de los que anteriormente teníamos por ciertos, ya que la información recogida por Cotarelo y Mori, Gili Gaya, etc., está errada o es de muy escasa confianza. Y esto es lo que trata de demostrar el crítico: a través de una detallada exposición de obras y documentos, Keith Whinnom va descartando las referencias atribuidas al autor de la *Cárcel de amor,* y que son, en realidad, de otros homónimos suyos [2]. Falto de datos personales sobre el autor, repasa las relaciones de sus señores, los Girones (que fueron maestres de Calatrava y condes de Urueña), del alcaide de los Donceles, Diego Fernández de Córdoba, a quien dedica la *Cárcel,* y de doña Marina Manuel, a quien menciona en el prólogo de la citada obra. El desenredo de estas relaciones le llevan a la conclusión de que el autor murió después de 1498 y nada más, pues la investigación de nuevos documentos y referencias vienen a poner de manifiesto aún más lo poco que con seguridad cierta sabemos de nuestro autor.

Estos datos, sin embargo, le ayudan a establecer la cronología y fecha aproximada de composición de la obra sampedrina, lo que ocupa la parte siguiente de esta introducción (pp. 34-48). Con minucioso detalle repasa Whinnom la obra misma del autor (basándose de manera especial en el orden indicado por San Pedro en el *Desprecio de la Fortuna),* manuscritos, primeras ediciones y referencias históricas, para establecer el orden y la fecha de composición de esta manera: *Pasión trovada*, escrita a finales de la década de 1470 *(Las siete angustias de Nuestra Señora,* poema incluido en el *Arnalte,* está elaborado a partir de unas quintillas de la *Pasión* y seguramente fue compuesto poco después). *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda,* con el panegírico de Isabel la Católica, aproximadamente en 1481. *Sermón,* hacia 1485. *Cárcel de amor,* que sitúa entre 1483 y 1492. *Desprecio de la Fortuna,* entre 1498 y 1506. De las poesías menores, todas de tipo amoroso, sólo puede sugerir que debieron ser escritas durante la época cortesana del autor, esto es, de 1480 a 1492.

Pasa entonces el erudito inglés a estudiar el *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda,* dentro del cuadro de la novela sentimental (páginas 48-64). Aunque Whinnom encuentra algunos rasgos comunes en las obras catalogadas como novelas sentimentales, opina que éste es «un género bastante mal definido», y que estas obras forman, «desde varios puntos de vista, una agrupación un tanto artificial, que puede

[2] Keith Whinnom evoluciona en su teoría sobre la existencia de dos Diegos de San Pedro, expuesta en «Two San Pedros», *BHS,* XLII (1965), 255-58, con la aportación de documentos y referencias de un tercero, delineando aún más, en realidad, lo poco que sabemos del autor de la *Cárcel de amor.*

producir una falsificación de la novelita amorosa en castellano» (p. 49).

Basándose en Rudolph Shevill [3], cataloga el *Arnalte y Lucenda* como cuento ovidiano, ya que sigue muchos preceptos amorosos y motivos de Ovidio, como son el secreto del amador, el uso de cartas y mensajeros, el disfrazarse Arnalte de mujer, etc. Estos temas, razona Whinnom, le vienen a San Pedro a través de la tradición ovidiana medieval más bien que de Ovidio directamente, y del *corpus* literario de esa tradición señala la probable influencia de la *Historia de duobus amantibus,* de Eneas Silvio Piccolomini, al tiempo que descarta la influencia de la *Fiammetta,* de Boccaccio, y del *Siervo libre de amor.* Menciona también como posible influencia de la obra sampedrina obras francesas anteriormente olvidadas por la crítica, como el *Livre du voir-dit,* de Guillaume de Machaut; las *Cent balades d'amant et de dame* y el *Livre du duc des vrais amans,* de Christine de Pisan, y la *Prison amoureuse,* de Jean Froissart.

Señala, por último, el profesor inglés el papel importante de la comicidad en el *Arnalte,* comicidad que se extiende al estilo grandilocuente empleado en las situaciones ridículas en que se mete Arnalte.

Las últimas páginas de esta introducción están dedicadas al *Sermón,* una especie de *Ars amatoria* escrita siguiendo la forma del sermón medieval. No acepta Whinnom los juicios negativos de Menéndez Pelayo [4] y otros eruditos, insistiendo en «la habilidad con que Diego de San Pedro maneja las formas literarias» (p. 66). Expone las reglas del sermón medieval, para luego demostrar cómo el *Sermón* está ajustado rígidamente a ellas. Ve una cierta imitación de la *Ars amatoria,* de Ovidio, aunque señala que nuestro autor no da «consejos prácticos, sino más bien preceptos normativos», interesándose, sobre todo, en decirle al amante cómo debe comportarse con la amada siendo caballero y honrado. Habla también de la virtud ennoblecedora del amor y aconseja a las damas a que sean compasivas y bondadosas para con los amantes. Para el crítico, la *Cárcel de amor* representa la culminación, en novela, de los consejos del *Sermón.*

El segundo volumen empieza con una larga sección dedicada a «El mundo sentimental de Diego de San Pedro» (pp. 7-43). Keith Whinnom presenta aquí una interpretación del concepto del amor medieval muy interesante. Desecha, por un lado, las teorías tradicionales sobre el amor cortés, no aceptando tampoco la tesis de Peter Dronke [5] de que la experiencia del amor cortés es universal y no privativa de

[3] RUDOLPH SCHEVILL: *Ovid and the Renascence in Spain* (Berkeley, California, 1913).

[4] MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO: *Orígenes de la novela,* Ed. Nac. de las *Obras completas* (Santander, 1962), II, 46.

[5] PETER DRONKE: *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric,* 2 tomos (Oxford, 1968). Véase, sobre todo, el principio del primer volumen.

los trovadores y sus imitadores. La aproximación al problema de la definición del amor de la Baja Edad Media la hace a través de la psicología y la medicina. Para la primera acude a los teólogos escolásticos, intentando buscar alguna definición de la pasión amorosa, encontrándose tan sólo con que los Padres de la Iglesia no distinguían entre pasión amorosa y concupiscencia. Para ellos, es un apetito natural que hay que controlar y sujetarlo a la razón. Aún más, la pasión amorosa (equivalente a lujuriosa) es un pecado incluso si se siente por la propia esposa. Es bajo este prisma que podemos comprender que Diego de San Pedro, como otros muchos escritores (Rodríguez del Padrón, Villasandino, Juan de Mena, el marqués de Santillana, Juan del Encina, etc.), se retracte de su obra amorosa al final de su vida, según lo testimonia el *Desprecio de la Fortuna.*

Para la medicina acude a los médicos, porque éstos «suelen percibir mejor que los clérigos que no es siempre capaz de deshacerse de su ilusión la víctima del apasionamiento» (p. 13). Rastreando los tratados médicos medievales encuentra Whinnom que el enamoramiento está incluido en ellos como una de las variedades de la locura y, como tal, discuten la causa, la diagnosis, el pronóstico y el remedio de tal enfermedad [6]. Tres métodos de remedios encuentra: 1.° Que le den la amada deseada al amante apasionado. 2.° Que le satisfagan el deseo sexual con otra mujer, llegando, si es preciso, a hacerle casar con ella; y 3.° Que le distraigan con actividades distintas que le hagan olvidar la causa del trastorno mental. Es el tercer método el que se recomienda primero, y sólo cuando éste no surte efecto sugieren los otros dos. Llama también la atención el crítico a las palabras de Arnaldo de Vilanova, quien dice en su *De amore heroico* que el alma noble es la más sensible al amor, lo que está en concordancia con el lamento de la madre de Leriano en la *Cárcel de amor,* la cual alaba a los bajos de condición por no sentir tan fuertemente como los que, al igual que su hijo, tienen sutil entendimiento.

Abordando la cuestión desde el punto de vista de los poetas, Whinnom se ve imposibilitado para encontrar una respuesta satisfactoria al problema literario del amor cortés. «Hemos llegado a un punto —dice— en que casi sería más fácil empezar de nuevo por la suposición de que no existe el llamado 'amor cortesano'» (pp. 17-18). Con su fino juicio crítico, sin embargo, va pasando una y otra vez de los teólogos a los médicos, a los poetas, a los críticos de este siglo, tratando de dilucidar un perfil tan borroso como es éste. Otro aspecto trae a

[6] Se basa Whinnom predominantemente en los estudios de JOHN LIVINGSTONE LOWES: «The Loveres Maladye of Heroes», *Modern Philology,* X (1913-14), 491-546, y de BRUNO NARDI: «L'amore e i medici medievali», *Studi in onore de Angelo Monteverdi* (Módena, 1959), págs. 517-42.

colación: la tradición popular en la que el amor está más fácilmente identificado con el instinto sexual y que tiene a la mujer como sexo inferior. Aun así, muchos autores son capaces de alabar sumamente a la mujer y al mismo tiempo condenarla como origen de toda maldad [7]. Esto no es sino «la profunda incertidumbre masculina acerca del papel y del estado de las mujeres» (p. 21), incertidumbre que viene aumentada por las opiniones de los teólogos y los médicos.

La contribución de la poesía medieval, o, más bien, el elemento nuevo que añade, consiste, pues, en la cuestión de la concupiscencia y el amor. Los poetas europeos del medioevo, al confrontarse con la doctrina eclesiástica, se ven obligados a hacer distinciones y aclaraciones. De ahí el «fin'amors» frente a «fals'amors», que no implica, ni mucho menos, una distinción entre el amor platónico y el sexual, sino entre el amor humano y la lujuria pura. De aquí que Whinnom esté de acuerdo con Dronke en que los poetas cortesanos no veían incompatibilidad alguna entre el amor humano y el divino, con lo que contradice la opinión de C. S. Lewis de una religión del amor en oposición a, o en lugar de, la religión divina. No acepta, sin embargo, la opinión de Dronke de que hubiera una tradición religiosa que tomara en cuenta el amor humano. Los religiosos y moralistas fueron siempre hostiles a los conceptos amorosos de los poetas, sobre todo porque éstos conceden que es el deseo la causa principal de su enamoramiento. Esta hostilidad por parte de la Iglesia hace que los poetas se aferren a una virtud fuertemente, convirtiéndola en la piedra de toque que permite distinguir entre el amor verdadero y el falso: la constancia. El amante cortés es constante por antonomasia, al punto que si experimenta una duda o disminución de su pasión, sean cuales fueren las pruebas que la amada le hiciese pasar, es porque no ha llegado a experimentar el verdadero amor.

Diego de San Pedro asimila totalmente este concepto al presentarnos dos protagonistas constantes hasta la muerte. Arnalte queda desesperanzado y triste al final de su aventura amorosa, pero permanece firme en su amor; la constancia de Leriano es tal que le lleva a la muerte. Y no sólo nos da San Pedro ejemplos de amantes constantes, sino que en el *Sermón* nos exhorta a la constancia, aunque aquí abre un poco la puerta de la esperanza al decir que «muchas vezes la piedad responde cuando firmeza llama a sus puertas» (vol. I, p. 178). Otro aspecto del amor cortés es el secreto. Diego de San Pedro no sola-

[7] Valga de ejemplo el de Boccaccio, quien vituperó a las mujeres en su *Corbaccio* y por otro lado las alabó elocuentemente en el *De claris mulieribus*. En Castilla los mismos poetas cortesanos, incluyendo a San Pedro, que ensalzaron a las damas escribieron los poemas contenidos en el *Cancionero de burlas provocantes a risa*, aparecido primero en el *Cancionero general* y luego, por separado, en Valencia, 1519 [puede verse ahora en edición de Frank Domínguez (Valencia, 1978)].

mente hace hincapié sobre el secreto en el *Sermón,* sino que el conflicto de sus dos novelas surge como resultado del rompimiento de ese secreto.

El proceso del enamoramiento debilita el juicio del amante y su voluntad, lo que, según Whinnom, se comprende fácilmente por la superioridad excelsa de la dama, resultado de la desigualdad en que se tiene al hombre y a la mujer en las sociedades medio-civilizadas. Señala, además, que en San Pedro hay una progresión hacia la justificación del amor en sí mismo, según puede observarse en la censura de Leriano a Tefeo al final de la *Cárcel.* Pero también señala que Leriano muere, o se deja morir, cuando ya no le queda ninguna esperanza de parte de Laureola, lo que indica que quería conseguir a la dama, es decir, quería casarse con ella, intención que está expresada claramente en el *Arnalte,* de donde se desprende que el amor cortés no excluye la consumación sexual o el matrimonio, y fueron varios los poetas que escribieron versos a sus esposas.

Con respecto a la conducta de Laureola, Keith Whinnom opina que no se trata de «crueldad», como lo han interpretado, entre otros, Gili Gaya y Bruce Wardropper, sino que considera que la dama es «piadosa» [8], pero que su piedad está en conflicto con su temor. Justifica su negativa final diciendo que no es ingrata, ya que le ofrece grandes recompensas materiales a Leriano, «pero por lo que debe a su rango de heredera del reino y a su fama de mujer virtuosa no puede, por mucha pena que le dé, exponerse de nuevo a la calumnia, que ahora, después de la acusación pública, será un peligro no potencial, sino asegurado y desastroso» (p. 43). En cuanto a las acciones del rey, el crítico acepta que sea un punto débil de la narración en el que no cree que San Pedro se interesase mucho, utilizándolo tan sólo como recurso narrativo.

La segunda parte de esta introducción está dedicada al estilo, y viene encabezada con el epígrafe «La retórica», indicándonos así, de inmediato, cómo va a analizar la obra sampedriana (pp. 44-46). Según Whinnom, la *Cárcel de amor* «se escribió de acuerdo con las reglas de los manuales medievales de la retórica» (p. 44). Con su método acostumbrado, examina las reglas de la retórica medieval para ir analizando las distintas unidades narrativas que componen la *Cárcel,* señalando el total acomodo de Diego de San Pedro a los preceptos retóricos, discutiendo y descartando los juicios adversos que ha sufrido por parte de la crítica poco informada, y haciéndonos apreciar la vita-

---

[8] Antony van Beysterveldt es de la misma opinión y cree ver en el deseo de «piedad» de Laureola el gran cambio en el concepto del amor de Diego de San Pedro con respecto a la lírica cortesana. En «La nueva teoría del amor en las novelas de Diego de San Pedro», *Cuadernos Hispanoamericanos,* 349 (julio 1979), 70-83.

lidad dinámica y el ornamento literario de esta obra, a la que considera «una especie de mosaico», compuesta, sí, por varios elementos distintos (narración, alegoría, cartas, discurso, cartel de desafío, arenga, lamento, etc.), pero que no presenta digresión alguna, pues todos estos elementos contribuyen a la historia.

El volumen III está dedicado a la obra poética del autor. Es el primer libro que reúne todas las poesías de San Pedro, a excepción de las que vienen intercaladas en el *Arnalte,* reproducidas, como era de esperar, en el primer volumen, pero estudiadas aquí. La introducción de este volumen está dividida en sendos apartados dedicados a los diferentes temas que poetizó el autor; es a saber: la religión, la política, el amor y la filosofía, y termina con una especie de resumen crítico en lo que titula «La personalidad literaria de San Pedro».

Consciente de que la obra poética de Diego de San Pedro ha sido más bien olvidada, Whinnom traza la trayectoria poética del autor, tratando de poner de relieve la figura artística de este hombre, a quien considera «entre los mejores [poetas] de la época isabelina, siendo digno de parangonarse con fray Iñigo de Mendoza, fray Ambrosio de Montesino, fray Juan de Padilla, Gómez Manrique, Jorge Manrique y Juan del Encina», y añade que sus poesías «muchas veces representan lo mejor que se haya escrito dentro de su género» (p. 10). A través de esta trayectoria poética, el crítico inglés expone como característica de la obra sampedrina unos cambios estilísticos radicales, acomodados siempre a la materia tratada y al lector a quien dirige la obra.

La *Pasión trovada* es objeto de un estudio detalladísimo (pp. 10-37). Esta obra, no sólo desatendida, sino atacada por la crítica, ha sido estudiada anteriormente por los dos críticos que colaboran en esta edición en varios artículos, habiendo publicado Dorothy S. Severin, además, una edición de la misma [9]. Conjuntan aquí, pues, los esfuerzos los dos eruditos, nutriendo sus investigaciones anteriores en este estudio.

Presenta primero las distintas versiones de la *Pasión* (un manuscrito y cuatro ediciones tempranas), exponiendo las correspondientes características de cada una, dónde se encuentran, etc., tratando de establecer la filiación de unas a otras. Habla entonces del éxito de esta obra, la más editada de todas las poetizaciones de la pasión de Cristo, lo que justifica diciendo que «es la más sencilla, la mejor escrita, la más fácil de leer y la más conmovedora de cuantas tengo leídas» (página 16). Opina que la *Pasión trovada* es, quizá, la primera obra de su género en España, con la sola posible excepción de la *Vita Christi,* de

[9] Edición paleográfica de la *Pasión trovada* según la versión del *Cancionero de Oñate-Castañeda* (Nápoles, 1973).

fray Iñigo de Mendoza. Y señala como características importantes el que sigue a los Evangelios muy de cerca, deja a un lado las tradiciones apócrifas y se deja influir por las de la Virgen María, apartándose de la corriente contemporánea de la *devotio moderna,* que no le daba un papel tan destacado, sino que se concentraba en Jesucristo. En esto último concuerda con las *Meditationes Vitae Christi,* del seudo Buenaventura, una especie de manual de la técnica meditativa que probablemente influyó en Diego de San Pedro, aunque en éste, es preciso indicar, abundan las escenas dramáticas, hasta el punto que «el animado diálogo y los concretamente realizados detalles ... proporcionan al poema un interés y teatral vivacidad» (p. 28).

Pero no todo es calidad. Whinnom se queja de «la perturbadora y casi malsana manera en que concentra la atención en el sufrimiento físico de Jesucristo» (p. 30). Compara el poema de San Pedro con la *Cristiada,* de fray Diego de Hojeda, obra en la que los episodios dolorosos vienen acompañados de la esperanza y luz que representa la victoria de Cristo y, en contraste, afirma que «en toda la *Pasión trovada* no hay ni un momento de júbilo o alegría: todo es dolor, angustia, horror y crueldad, gemidos y lloros» (p. 31), añadiendo, aún, que al leerla «empezamos a sentir cierto desasosiego, debido ... a cierta fascinada repugnancia que sentimos por los sádicos pormenores» (página 32). Estas observaciones le llevan a la conclusión de que el rasgo más destacado de la personalidad literaria de San Pedro es su extremismo, lo que hace que su *Pasión trovada* sea «la más emocional, la más perturbadora, la más dramática, la más sencilla, la más sangrienta, la única que carece totalmente de preocupaciones didácticas, de presunciones de exégesis, de pretensiones intelectuales. Y este extremismo, que suele consistir en captar lo esencial y depurarlo de todo elemento extraño, es a la vez su fuerte y su lado débil» (p. 35).

El otro poema religioso, *Las siete angustias de Nuestra Señora* (páginas 37-41), está relacionado con la *Pasión,* al punto que los versos dedicados a tres de las angustias ya están, con casi ningún cambio de importancia, en el manuscrito de la primera composición sampedrina. Después de estudiar y comparar los dos poemas, deduce Whinnom que el poeta compuso *Las angustias* antes de publicar la *Pasión,* lo que explica, en cierto modo, la reducción de las estrofas finales en la versión impresa. Reconoce, al mismo tiempo, que el poema está fuera de lugar en el *Arnalte*, y propone que se tome como composición independiente en sí. En cuanto a su valor literario, afirma que aventaja en todo al poema de Gómez Manrique sobre el mismo tema, «Los cuchillos», composición que posiblemente antecedió a la de San Pedro.

También está incluido en el *Arnalte* el panegírico a Isabel la Ca-

tólica (pp. 41-49), poema que interpreta como un elogio indirecto a la reina del conde de Ureña, antiguo adversario de Isabel en su contienda con la Beltraneja. Para la fecha de composición asignada a la obra, 1480-81, los Girones ya se habían pasado al bando isabelino, y este panegírico laudatorio tendría la intención, según el profesor inglés, de convencer a la reina de que podía contar con ellos como verdaderos aliados, «pues los criados y secretarios son los portavoces de sus amos» (página 42).

Se extraña aquí Whinnom de que San Pedro, tan versado en la retórica medieval, como nos demuestra ser en otras obras, no siga en este poema los dictados de los teóricos, con los que coincide tan sólo en la tercera parte. Su conclusión es que el autor no debió tener aquí presentes los manuales en cuestión, sino que se serviría de modelos desarrollados en los cancioneros. Como tal, es poco metódico y adolece de excesiva adulación de la belleza de la reina, aunque esto lo justifica dentro de la tradición medieval de la *descriptio,* que prescribía que todo panegírico tenía que ensalzar la belleza de la persona encomiada. En contraste con la sencillez de los poemas religiosos, el panegírico presenta un estilo «elevado» que, aunque en cierto modo está exigido por el tema, muestra la progresión que presenta la obra sampedrina a lo largo de su vida.

El siguiente apartado está dedicado a las poesías menores (páginas 49-58), de las que se conservan unas veintiocho. Escritos seguramente entre 1480 y 1492, estos poemas tienen distinta extensión y hacen uso de un variado número de estrofas; pero, como en los poemas mayores, el verso empleado es siempre el octosílabo, con la excepción de contados casos en que utiliza el pie quebrado. De tema amoroso o erótico, el estilo oscila entre el muy sencillo de algunos romances y villancicos hasta el difícil y cerrado de la canción alabada por Gracián, «El mayor bien de quereros», que Whinnom analiza en su totalidad de forma detallada, tratando de mostrar cómo se puede entender y apreciar este tipo de poesía.

El último tema a discutir es el de la filosofía del *Desprecio de la Fortuna* (pp. 59-77). El crítico traza la evolución del concepto de Fortuna a través de los tiempos. Tratando de explicar los cambios imprevistos de la existencia, algunos han querido ver la mano de una fuerza caprichosa e ilógica que ejerce un influjo total en el destino de los seres humanos. Así se creó la diosa Fortuna, personaje alegórico que se encuentra por doquier en la Edad Media. La Iglesia y los Santos Padres atacaron este culto, afirmando que «no hay más fortuna que Dios», mensaje que Whinnom rastrea hasta Boecio. Pero a pesar de los esfuerzos del cristianismo por extirpar su culto, Fortuna siguió triunfante

en las mentes de los escritores y poetas, habiendo muchos que le dedicaron libros enteros, como fueron Petrarca y Boccaccio.

En la literatura española del siglo XV fructificó el tema de Fortuna, señalándose sobremanera, entre otros, el marqués de Santillana, en la *Comedieta de Ponça* y *Blas contra Fortuna,* y Juan de Mena, en su *Laberinto de Fortuna* [10]. Y es dentro de esta tradición que San Pedro escribió el *Desprecio de la Fortuna,* obra que, según Whinnom, «es una afirmación personal de parte del autor, quien, acosado por la vejez, la pobreza, la soledad (...) y el remordimiento ante la inminencia de la muerte, quiere demostrar que con la ayuda de la razón puede uno burlarse de cualquier 'mal' mundano» (p. 74). Señala la deuda que tiene con el *De consolatione Philosophiae,* de Boecio, aunque, dada la naturaleza y extensión de la obra sampedrina, ésta presenta omisiones y cambios con la de Boecio, como es, principalmente, el que San Pedro no ponga a la filosofía como remedio principal contra las vicisitudes de la vida, sino la ayuda de Dios, y que, como buen hombre medieval, no pensase en otra nobleza que la linajuda. Y pone de manifiesto, finalmente, el estilo sobrio y comedido que caracteriza a esta obra, por el que puede equipararse con las *Coplas,* de Jorge Manrique.

Cierra este estudio unas páginas dedicadas a «La personalidad literaria de San Pedro» (pp. 77-84). Whinnom señala dos rasgos principales de la personalidad del autor. Uno, el desmesurado deseo de agradar a su público, lo que le conduce a un extremismo exagerado. Esto fue motivado por las ocasiones en que fue blanco de burlas de las damas y cortesanos, como lo atestiguan sus propias poesías y los prólogos de sus obras en prosa. El otro, posiblemente motivo del primero, es que parece ser que San Pedro vivió al margen de la vida literaria de la corte, y no por voluntad propia. Ambas razones, que pueden identificarse en una, hicieron que el escritor acomodase cada escrito según a quienes iba dedicado. Pero así, y quizá sin verdadera conciencia de ello, «supo hacer suyo el nuevo espíritu religioso, llegó a captar la refinada sensibilidad del nuevo código amoroso y fue uno de los primeros en adoptar las nuevas normas retóricas del humanismo» (p. 83).

Podemos concluir diciendo que el profesor Whinnom nos ofrece un estudio metódico y crítico de las *Obras completas* de Diego de San Pedro, atendiendo en todo momento a cada detalle relacionado con las corrientes del momento, identificando las fuentes en que se inspiró el autor y delineando su personalidad literaria, facilitando así el conocimiento y apreciación de una obra difícil que, con su consumada erudición, nos ha ayudado a dilucidar. Notemos, para acabar, que Whinnom

[10] Pueden encontrarse más ejemplos en el libro de J. DE DIOS MENDOZA NEGRILLO: *Fortuna y Providencia en la literatura castellana del siglo XV* (Madrid, 1973).

pone al día su edición, sobre todo en lo que a materia bibliográfica se refiere, con unas «Ampliaciones y rectificaciones» de los tres tomos, que incluye al final de este volumen (pp. 317-325).

En cuanto a los textos de las obras (el volumen I contiene el *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda* y el *Sermón;* el II, la *Cárcel de amor,* y el III, la obra poética), podemos decir que todas ellas han sido transcritas siguiendo los mismos criterios editoriales. No se trata de ediciones críticas, sino de una «versión legible e inteligble» de la obra sampedrna. Para ello han modernizado la puntuación y se ha regularizado la ortografía en los casos en que ha habido evolución de sonido (v.gr., *u* e *i* siempre representan sonidos vocálicos, mientras que para los consonánticos han transcrito *v* y *j,* etc.). En los casos en que hay más de una versión de la obra, se han tenido en cuenta otras variantes, y en el caso de la *Pasión trovada,* de la que abundan las versiones impresas, han añadido un apéndice con las variantes en cuestión. En una palabra, éste es un trabajo depurado, hecho con sumo cuidado y empleando un método riguroso en todo momento, método que se extiende a las notas que acompañan los textos y que son copiosas y pertinentes. Añadamos que las erratas son mínimas, casi inexistentes, lo que da fe del cuidado prestado en todos los detalles a esta edición de las *Obras completas* de Diego de San Pedro, digna adición a la colección de Clásicos Castalia.—*JUAN FERNANDEZ JIMENEZ (The Pennsylvania State University, The Behrend College. ERIE, Penn. 16563, USA).*

RIMBAUD Y LA RELIGION

> «Usar lo más profundo del hombre (su deseo, su necesidad de amar y ser amado) en contra del hombre, fue lo que hizo decir a Rimbaud que Cristo ha sido funcionalizado como "el eterno ladrón de las energías humanas".»
>
> HUGO ASSMANN

1

La importancia emblemática y simbólica, además de la poética, que tiene Jean-Arthur Rimbaud (1854-1891) después de más de un siglo de su nacimiento es objeto de interés para nosotros aquí, pero

especialmente nos apela el carácter religioso que subyace en él y en su obra. Tratar brevemente de esbozar el sentido y el «modelo» de Dios en el célebre joven poeta, de acuerdo a su vida y a lo que ha dejado escrito, pensamos que resulta interesante tanto por la naturaleza de las mediaciones que establece el propio Rimbaud con lo que se entiende por «divino» y «trascendente», como por el determinado y concreto comportamiento en su vida.

A la luz de la estricta fe católica (se afirma por cartas de su hermana Isabel que el poeta «murió católico» [1] y también se sugiere una «conversión a la religión» [2]), la postura religiosa de Rimbaud resulta ser heterodoxa, principalmente por el conjunto de expresiones y referencias —que, en último término, se cristalizan en un determinado actuar— que se manifiestan en su obra respecto a lo religioso. Es natural pensar que la educación y el ambiente provinciano francés (Charleville) del siglo pasado donde se formó su conciencia infantil incorporara en su conocimiento cristiano lo elemental para ser un creyente católico. Sin embargo, esta posible formación religiosa se desvirtuó por sus particulares experiencias en la vida, que, en último análisis, lo condujeron a decir que hay que hacerse un verdadero «vidente» («mediante un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos») [3], postura metafísica, existencial y poética característica de Rimbaud y que en gran medida desacredita la cohesión interna de una creencia y confesión católica, sobre todo por la posible existencia en él de una relación con «las capciosas doctrinas de Oriente» que habrían fundamentado místicamente su videncia [4].

Referirse al «ángel Gabriel», al «salmista», a los «jansenistas», a la «Virgen preñada», al «Espíritu Santo» que lo «inspira», a la «Musa Divina», al «Santo Paraíso», etc., en cuanto expresiones reflejadas en sus *Primeras Prosas* [5], sin duda que constituyen ideas importantes en la tradicional formación cristiana del poeta, y en alguna medida nos orientan para conocer e interpretar el marco religioso en el cual se mueve Rimbaud en estas prosas. Pero si es cierto que esto refleja alguna cosmovisión cristiana, es necesario decir que ya a los dieciséis años de edad su «visión del mundo era panteísta e iconoclasta» [6].

Por otra parte, creo que también es importante destacar rápidamente aquí su probable participación en la Comuna de París (1871) —aun-

---

[1] DANIEL ROPS: *Rimbaud*, Ediciones Troquel, Buenos Aires, 1954, pág. 16.

[2] ALBERT-MARIE SCHMIDT: *La literatura simbolista (1870-1900)*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, EUDEBA, 1966, pág. 14.

[3] LOURDES ORTIZ: *Conocer Rimbaud y su obra*, DOPESA, Barcelona, 1979, pág. 56.

[4] Cfr. ALBERT-MARIE SCHMIDT: *Ob. cit.*, págs. 12 y ss.

[5] ARTHUR RIMBAUD: *Obra Completa. Prosa y Poesía. Edición Bilingüe*, Ediciones 29, Barcelona, 1977 (traducción: J. F. Vidal Jover), págs. 27 y ss.

[6] LOURDES ORTIZ: *Ob. cit.*, pág. 32.

que después desdeñe al «pueblo», la «razón» y la «ciencia», como se dice en *Una Temporada en el Infierno*—, porque permite aproximarnos a cierto carácter ideológico de Rimbaud. En el compromiso con ese proceso y manifestación social, en alguna medida se reflejaría una determinada praxis política que, en ese caso concreto, resultaría ser particularmente progresista, implicándose además una determinada ética «rimbaudiana» muy singular a lo largo de su vida.

Precisamente de esta (corta) vida y sus escritos ha podido desprenderse, para cierta corriente crítica y poética, la naturaleza «maldita» de su existencia, pues gracias al carácter de su obra y de su vida ha sido posible establecer una particular anexión entre «rebelión» y «marginalidad», dimensiones correlativas con lo «maldito». Es probable entender que esta correlación existente en el propio Jean-Arthur Rimbaud haya conducido a determinados analistas de su figura, Lourdes Ortiz, por ejemplo, a interpretar en él como real y verosímil la vivencia y «rimbaudiana» ecuación: «santidad-fuerza-fuera de la ley» [7], quizá indirectamente razonándose que «lo maldito» y «la maldición», en un sentido religioso y bíblico, suponen siempre una relación negativa con Dios, es decir, con lo santo y lo divino. Esta probable y tensa relación negativa existente en la conciencia creyente de Rimbaud, que para Daniel Rops se transforma en un verdadero «drama» a lo largo de su vida, puede ser evaluada en un sentido teológico, tal como lo ha expresado el mismo Rops, por la auténtica pretensión del poeta de considerarse «exento del pecado original por sus propias fuerzas» [8], interpretación que nos sitúa en toda su magnitud frente al verdadero niño-genio.

2

La presencia reiterada en *Una Temporada en el Infierno* de la necesidad de «salvarse», de la «salvación», de lo «salvado», etc., supone para nosotros que la conciencia religiosa y literaria de Rimbaud se ubica en un contexto de «amenaza», más aún cuando esta dimensión se siente expresiva y poéticamente a lo largo del texto. El hecho de clamar «salvación» y advertir peligros en «su alma» y en «su cuerpo» estructuran internamente la existencia de Rimbaud en una vida que lucha por encontrar un equilibrio y un orden, aunque acabe por «creer sagrado el desorden» de su espíritu, en el cual «Dios» —pero no Cristo, donde el propio Rimbaud no se ve «de ningún modo» en sus consejos, «ni en los consejos de los señores, representantes de Cristo»— ocupe un lugar importantísimo para alabarlo porque es su verda-

[7] *Ibid.*
[8] DANIEL ROPS: *Ob. cit.*, pág. 13.

dera «fuerza», como dice en «Mala Sangre»[9]. Desde esta particular perspectiva, el Dios de Jean-Arthur Rimbaud, que está presente en el comportamiento más inmediato del poeta, no alejado ni inaccesible, no constituye obstáculo para su libre formación ética y racional, ya que en cualquier postura intelectual y moral está incorporado este singular «Dios», que por la reiteración del Infierno y de Satán en estas mismas páginas de *Una Temporada en el Infierno,* resulta ser una entidad divina opuesta al Mal y al Demonio, operando de esta forma un escondido maniqueísmo en el propio poeta. La testificación de una radical desesperación —la de Rimbaud— es llevada a límites extramundanos por el niño-genio en *Una Temporada en el Infierno,* confrontando sugestiva y plásticamente las dimensiones que acreditan y encarnan tanto al Bien como al Mal, algo también manifestado y asumido por otro gran poeta francés de la época, precisamente admirado por Rimbaud, Charles Baudelaire. A partir de aquí, Rimbaud puede decir que «la acción no es la vida, sino la manera de estropear alguna fuerza» y considerar «la moral» como aquella «debilidad del cerebro», quedando prácticamente toda existencia y actitud ética trascendidas en el conflicto que él ve idealmente entre Dios y Satanás, el cielo y el infierno, conflicto y realidad que seguramente pertenecen a las experiencias del vidente.

En las *Iluminaciones* también encontramos un espíritu de rebeldía que muchas veces evoca la práctica de la videncia, que Rimbaud pretende, por las claves interpretativas y simbólicas que operan, por ejemplo, en textos como «Farsa», «Partida» o en «Mañana de embriaguez», donde se habla ya del clásico «tiempo de los asesinos», poema probablemente escrito después de una toma de hashish[10]. Las referencias religiosas están dadas en relación con temas como la muerte, la exaltación de la vida o por las emociones que vive el poeta en el entorno de la naturaleza, aunque éste nunca explica taxativamente la presencia de Dios en los ámbitos naturales y humanos que vive. Prescinde de la explícita dimensión «divina» de la realidad —dimensión que en otras ocasiones Rimbaud atribuye al mundo y al hombre— para pretender sentir y comunicar simplemente como un hombre mortal, finito e indigente, que se asombra por la creación e incluso por «un cochecito abandonado» que «desciende por el sendero corriendo, engalanado», tal como dice en «Infancia». El sentimiento de belleza en la descripción de lo que observa y el compromiso vivencial que asume Jean-Arthur Rimbaud frente al objeto de conocimiento poético en *Iluminaciones,* resulta ser algo que agota una comprensión clara y definida sobre aquello que vive el joven poeta, quizá porque «hacer sensible lo que

---

[9] ARTHUR RIMBAUD: *Obra Completa*, pág. 78.
[10] *Ibid.*, pág. 129.

sobrepasa los sentidos es un propósito insostenible» [11], algo posiblemente pretendido por Rimbaud con todas las experiencias de su vida atormentada y contradictoria.

En su específica obra en versos encontramos un canto verdaderamente «dionisíaco» en «Sol y Carne», donde poéticamente se pretende recuperar un tiempo y un espacio edénicos, en el cual «en Dios amaban todos los seres animados». En las líricas exaltaciones «rimbaudianas» del poema se desenvuelven una serie de elementos religiosos donde determinados caracteres blasfemos son subrayados por el propio Rimbaud, especialmente cuando dice a «Afrodita marina» que es «amargo el camino desde que el otro Dios» lo ha uncido a su Cruz [12]. Con esta satánica protesta dirigida al centro de la misma fe cristiana se puede comprender e interpretar por qué se ha dicho que Rimbaud pretende acusar al cristianismo de impedirle «recobrar la libertad, la 'pureza' soñada» [13].

El estilo parnasiano que asoma en «Sol y Carne», adquiriendo gran resonancia los nombres de Venus, Pan, Astarté, Cybeles, Zeus, Ariadno, Heracles, Eros, etc., otorgan al texto un particular sentido pagano, mitológico y «maldito», que además de poner de relieve a esas deidades del cielo y de la tierra, entre todas establecen una particular relación con el Hombre que «ha dejado de ser Dios» [14] y al cual canta el poeta.

A todo esto podemos añadir también el emblemático carácter religioso existente en otros poemas, tales como «El Herrero», donde se dice que «el cielo es demasiado pequeño»; «El Mal», donde existe un «Dios que se ríe del mantel adamascado / del altar, y del incienso, y de cálices dorados, / y que en la mecedura de los hossanas se duerme»; «La Oración de la Tarde», donde alguien está como un ángel «sentado en manos de un barbero»; «La Canción de la más Alta Torre», donde se pregunta: «¿Es que se le reza / a la Virgen Madre?», etc., que en conjunto puede decirse que reflejan perspectivas religiosas polivalentes, pero dejando en común la típica actitud contestataria de Rimbaud respecto a toda *autoridad* que oprime y anula, según lo sugiere Daniel Rops.

3

Apreciando en conjunto la vida de Jean-Arthur Rimbaud es posible percibir que su existencia y su trabajo poético de cuatro o cinco años (1869-1874/5) fue prácticamente un breve recogimiento y, simultánea-

---

[11] Daniel Rops, pág. 14.
[12] Cfr. Lourdes Ortiz, pág. 32.
[13] Daniel Rops, pág. 83.
[14] Lourdes Ortiz, págs. 32-33.

mente, una intensa y efímera pasión, en relación con el resto de su vida exploradora y aventurera. Terminada esa concreta vida poética y viviendo accidentada y conflictivamente el resto de su vida comienza a dejar de tener sentido su existencia, perdida en Abisinia o en Chipre. Quizá precisamente el paradójico interés existencial que lo impulsa a vivir después de los veinte años, despojado de toda literatura y pretendiendo trabajar en Africa, haya radicado en la «satisfacción» de experimentar la «certidumbre de que su vida no tenía ningún sentido» [15].

El desinterés, el rechazo y la abulia por la poesía y por su realización como poeta perviven en él hasta su muerte en Francia (Marsella), originada por una gangrena en una pierna, impidiendo definitivamente el espíritu nómada del poeta.

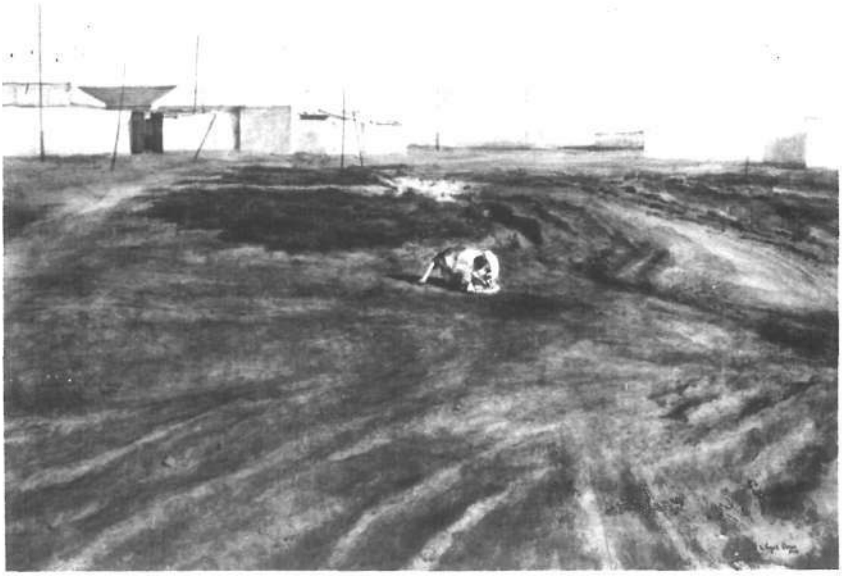
La blasfemia y la rebeldía en su obra y en su propia vida (aunque Albert Camus considere «que Rimbaud no fue el poeta de la rebeldía sino en su obra» [16]), añadidas a sus angustias y a sus iras, que insultan a Dios, a lo santo y lo sagrado, se caracterizan, entre otras cosas, por ser una protesta que, en última instancia, termina afirmando y poniendo de relieve a Dios, a lo Absolutamente Otro, precisamente porque «el rebelde metafísico», como nos dice el mismo Albert Camus, no es «ateo». El anhelo, los sentimientos y el deseo radical de no infravalorarlo ni ignorarlo, ya que en realidad Rimbaud *desafía* a Dios más que tratar de *negarlo*, dentro de la profunda subversión emprendida por el poeta-vidente, tal vez se pueda comprender, como dice hermosamente Rops, «por haber sido de aquellos pocos que, de una vez para siempre, decidieron no dormir» [17].—*MARIO BOERO VARGAS (Luis Cabrera, 86-88, 1.º A. MADRID-2).*

TRES NOTAS SOBRE ARTE

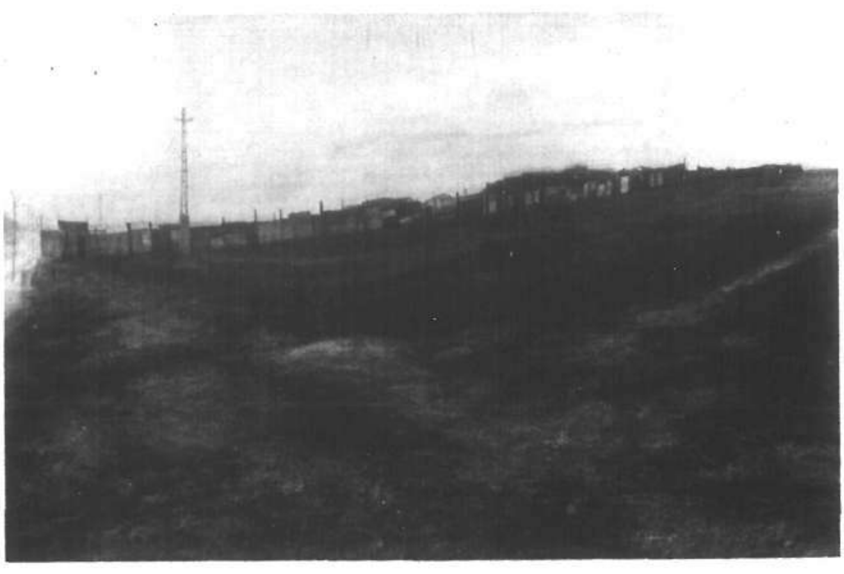
I. LUIS GARRIDO Y EL ARTE TEXTIL CONTEMPORANEO EN ESPAÑA

Luis Garrido nace en Madrid en 1925. Realiza sus primeros estudios de pintura en el taller de Eduardo Peña. En 1955 lleva a cabo una primera exposición personal de pintura en la Sala del Ateneo de Madrid, presentando obras caracterizadas por una cierta rigidez, a través de la

[15] DANIEL ROPS, pág. 146.
[16] ALBERT CAMUS: *El mito de Sísifo. El hombre rebelde*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1953, página 189.
[17] DANIEL ROPS, pág. 175.



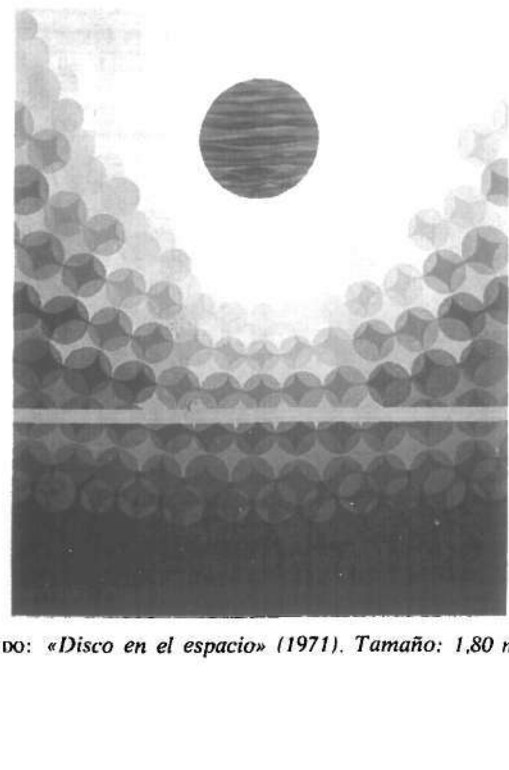
Mariano Villegas García: *«Dibujo» (1973).*



Mariano Villegas García: *«Dibujo» (1973).*



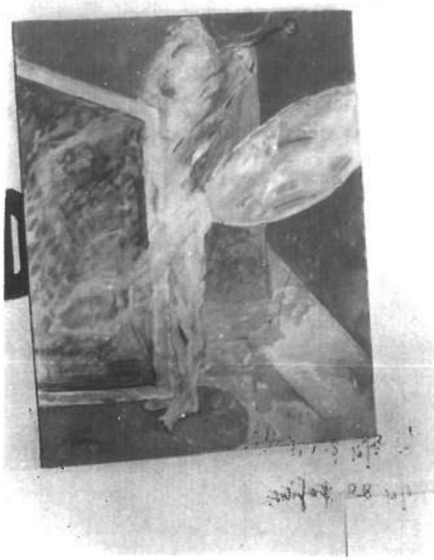
MARIANO VILLEGAS GARCÍA: *«Dibujo» (1973).*



LUIS GARRIDO: *«Disco en el espacio» (1971). Tamaño: 1,80 m. × 2,20 m.*



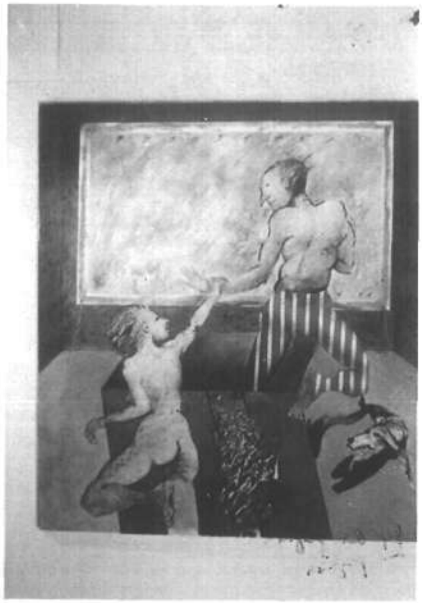
Javier Pereda.



Javier Pereda.



Javier Pereda.



Javier Pereda.

cual expresa costumbres y tipos populares y se abre a la representación de unos ciertos temas de carácter social, como son el abandono de la vida rural y los constituyentes de una civilización de la pobreza. En 1956 estudia grabado en la Escuela de Bellas Artes de París, asistiendo al taller de Goertz. En 1957 ingresa en la Manufactura de los Gobelinos de París para estudiar la técnica del tapiz de alto lizo. En 1958 participa en Madrid en la fundación del «Grupo Estampa Popular». En 1960 celebra su primera exposición individual de tapices en la Galería Biosca, de Madrid, presentando obras de un estilo emblemático, en donde el símbolo se confunde con la alegoría y se asimilan como constituyentes de una personalidad las enseñanzas del artista francés Lurcat. En 1961 lleva a cabo una exposición de tapices en la Galería Decar, de Bilbao. En 1962 es seleccionado por la Asociación Española de Críticos de Arte para la Exposición Antológica celebrada en Amigos del Arte, en Madrid, y lleva a cabo una exposición personal de tapices en la galería madrileña Quixote. En 1963 presenta sus tapices en el Club Guipúzcoa, de San Sebastián, y en el Instituto Internacional de Educación de Nueva York. En los años 1963 y 1964 viaja por los Estados Unidos, auspiciado por la Fundación Elías Ahuja, estudiando técnicas textiles precolombinas en el taller de Lilí Blumenau. El año 1969 participa en la Exposición Internacional de Experiencias Textiles, que se presenta sucesivamente en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid y en el Salón del Tinell, de Barcelona, y participa en la exposición inaugural de la Galería Karma, de Madrid. En 1971 expone en Sudáfrica en la Exposición Living Arts 71, de Johannesburgo. En 1973 se presenta en la Galería Iolas-Velasco, de Madrid. En 1974 en la Sala de Cultura de Navarra, en Pamplona, En 1978 en las Salas de la Dirección General de Bellas Artes de Madrid, ofreciendo veintiséis obras, casi todas ellas técnicas mixtas de lana, seda y yute, y también realizaciones en lana, seda y oro. En 1979 expone en la Galería Attica, de Barcelona. En 1980 en la Sala de Arte Cav, de Vigo, y en el mismo año en la Muestra Internacional de Tapicería, que se presenta en Sudáfrica.

Del testimonio al símbolo

La tarea pictórica y la experiencia de Luis Garrido como artista de estampación, están esencialmente presididas por un propósito y un esfuerzo de dar testimonio de la existencia del pueblo español y articular un lenguaje estético comprensible a todos los niveles. A este proyecto responden sus pinturas de 1955 y su integración en el Grupo de Estampa Popular de Madrid; hay un intento de contribuir a encontrarse con un pueblo que es como el gran ausente y quizá el gran desilusionado de la España de la época. En este sentido, los lenguajes figurativos llegan algunas veces a aproximarse a la tosquedad en su búsqueda de un testimonio más convincente y de una mayor proximidad de sus imágenes a la mentalidad del pueblo.

Todo esto evoluciona cuando Garrido regresa de París, en donde

ha trabado conocimiento con la personalidad y la obra del gran maestro de la tapicería contemporánea que es el francés Jean Lurcat (1892-1966), del que ha adquirido la pasión por el espacio, el deseo de encontrar en la obra una profunda serenidad y el amor a los procesos que reconvierten las viejas alegorías populares en símbolos artísticos. En este sentido, la exposición que Garrido celebra en la Galería «Quixote», de Madrid, en 1962, abunda en este tipo de realizaciones. Uno de sus tapices pregona, a través de un mote de ancestral heráldica, el orgullo de la creación artística: «Cuando canta el urogallo, se delata y muere. Pero el urogallo canta».

Itinerario de una consagración

Desde principios de la década de los años sesenta, Garrido emprende un difícil camino en un panorama artístico muy reducido y en el que le corresponde afirmar su lenguaje artístico en un conjunto de figuras de relieve mundial, que en Barcelona y en Madrid representan la brillante y reducida lista de los artistas textiles españoles. En este sentido, la carrera de Luis Garrido es de una tenacidad y una regularidad asombrosas. No hay en su trayectoria estridencias ni crisis, todo es un camino, un acercamiento a un mejor dominio de los recursos técnicos, prácticos y expresivos y a una afirmación más progresiva del sistema de símbolos y de los vocabularios diversos en los que se mueve. A finales de la década de los años sesenta, cuando la Dirección General de Relaciones Culturales convoca el Primer Seminario de Experiencias Textiles y la exposición de la misma especialidad que se exhibe en Madrid y en Barcelona, puede decirse que la personalidad acreditada por Garrido en esta circunstancia reclama para él, por derecho propio, un puesto en la primera línea mundial de los realizadores y realizadoras del arte textil contemporáneo.

Variedad de propósitos y realizaciones

Desde 1969, Luis Garrido ha ido sometiendo a un proceso de integración toda la diversidad de sus temas y propuestas. Colocado primitivamente en una difícil tierra de nadie, entre la figuración representativa y una abstracción de tendencias líricas, sus exposiciones sucesivas evidencian un propósito de revisar de manera cardinal sus actitudes plásticas, evolucionando hacia unos conceptos espaciales, hacia unas formas que acreditan tres configurantes esenciales: en primer lugar, el de ser soporte de un color tan vivo, tan rico, tan elaborado y tan va-

riado en su concepción y su despliegue, que es difícil escapar a la admiración que provoca; en segundo término, la búsqueda de una estética por caminos no usuales, que son como premeditadas desorbitaciones de los géneros tradicionales, paisajes y naturalezas muertas que hubieran sido arrebatados por un casi sobrenatural impulso de fantasía, y en tercer orden, la exigencia de un rigor que nace en el dominio técnico y se despliega hasta en el último perfil de la obra.

Dentro de estas tres coordenadas, el arte de Luis Garrido representa un espectáculo de primera magnitud, una aportación considerable al desarrollo del arte textil contemporáneo y, sobre todo, un ejemplo de tenaz maestría, de continua y progresiva dedicación más allá de las contradicciones y las dificultades hacia la conquista de un horizonte de realizaciones plásticas que como aspiración se coloca progresivamente cada vez más lejos, más difícil y paradójicamente más alcanzable a través de la disciplina, la imaginación y el trabajo.

II. LOS PERFILES DE LA PINTURA DE JAVIER PEREDA

Javier Pereda Piquer nace en Madrid en 1947. Estudia en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, de la que actualmente es Catedrático. A lo largo de su carrera y en el posterior desarrollo de sus actividades profesionales obtiene diversas becas y premios, entre ellos Beca de la Escuela D'Arts et Metiers, de París (1971); Beca de la Fundación Castellblanch para el extranjero, con la que permanece un año en Suiza (1972); Beca de continuación de Estudios de la Fundación Rotary, de Suiza (1973); Primer Premio de Pintura de la Diputación de Madrid (1975); Beca de la Fundación March (1977-78); Premio Nacional de Pintura F. Gil, Salamanca (1979). Ha realizado las siguientes exposiciones individuales: 1974, Galería Amadís, Madrid; 1975, Galería Abril, Madrid; 1977, Galería Egam, Madrid; 1978, Galería Maese Nicolás, León; 1978, Galería Egam, Madrid; 1979, Galería «11», Alicante; 1980, Galería Boheme, Salamanca; 1981, Galería Fúcares, Almagro, y Galería Egam, Madrid.

Un tenso y estilizado universo

Cuando alguien realice la gran crónica de la pintura española en la década de los años ochenta, con la debida perspectiva y sin los condicionamientos que imponen popularidades motivadas por preferencias banales, multinacionales de las galerías y mercachifles de todo género, uno de los nombres que sin duda alguna encontrarán su justo y adecuado tratamiento es el de este Javier Pereda, que alterna la creatividad con la enseñanza y que, conciliando sueño y desvelo, llega a insta-

lar un estilo mayor hecho de renuncias, interpretaciones y, sobre todo, de una voluntad de estilización que predetermina uno de los mejores lenguajes de la pintura europea contemporánea.

Rechazando los realismos al uso, la decisión de Javier Pereda va simplemente hacia un esfuerzo de pintar la vida, de plasmar la existencia de las gentes en una síntesis de sus inquietudes y frustraciones, sus temores y esperanzas, a través de un lenguaje mayor, en el que el color y el trazo, serenamente gobernados, nos transmiten la expresión y el sentimiento de unas biografías que bien podrían ser las nuestras, la tensión de una condición humana cada vez más problemática.

Un pintor de talante europeo

Para llevar a cabo esta empresa, Javier Pereda cuenta con sus excepcionales condiciones de pintor, su manera lúcida y directa de programar la tarea, de ir dando imagen y consistencia a unas transcripciones en las que el esquema se armoniza con la serenidad del testimonio y todo se ordena en una imperiosa respuesta a las urgencias que le ofrece la observación de la vida diaria que a su lado se desenvuelve. Estas figuras no son retratos ni idealizaciones; no están orientadas por ningún impulso de carácter espectacular; son simplemente coordenadas de la existencia diaria, de su inquietud y de su angustia, de su preocupación y sus aspiraciones a una mejor condición de vida.

Sus largas estadías en Francia y Suiza han liberado a Javier Pereda totalmente de las perspectivas pueblerinas y enajenantes que todavía condicionan a muchos pintores de nuestro país, y por ello, el éxito de su plástica y el mérito de su trabajo no radica en la eficacia, la armonía y la belleza de las manualidades, ni en el preciosismo casi artesano del que otros muchos hacen gala, sino en un sentido completo, vigoroso, irreprochable, del trabajo pictórico, analizado como un imperativo de superior jerarquía.

Pereda contempla el escenario del mundo con una específica serenidad, toma partido por el hombre sin extremismos de ninguna clase y ofrece sus realizaciones dentro de un lenguaje lleno de lucidez que recrea la vida cotidiana para ofrecerla desde una visión casi sensorial, a través de una versión altamente sensibilizada. Con todos estos elementos, el pintor demuestra su peculiar categoría, sus exigentes e irreprochables conceptos de la pintura y su oferta de unos repertorios de ideas y de imágenes que sobre éstas se mantienen, que son, en cierto modo, la rectificación de las pinturas sociales al uso, declamatorias y conmiserativas.

Todos estos esquemas, que son transcripciones elementales de lo visual, se apoyan sobre unos escenarios en los que se lleva a cabo la confrontación paradójica entre la exuberancia del color y el sentido interno, casi introspectivo, de las narraciones que expresa. La composición sigue con fidelidad, o a veces con deliberada arbitrariedad, la voluntad del artista, que está más allá de preconceptos y condicionantes. Y de uno a otro cuadro, en la obra gráfica o en el dibujo de esbozo ágil y certero, Javier Pereda nos hace referencias claves a la vida de los hombres, al tiempo que diseña una de las obras más importantes de la pintura de esta época.

III. MARIANO VILLEGAS Y EL REALISMO ESPAÑOL DE LOS AÑOS OCHENTA

Mariano Villegas García nace en Madrid en 1949. Estudia en la Facultad de Bellas Artes de Madrid en los años 1968 a 1973. Ha realizado exposiciones colectivas en la Sala Martí Monsó, de Valladolid (1969); Sala Provincia, de León (1972); Galería Egam, de Madrid (1974, 1978 y 1979); Galería Hüsstege-Steltman, de Amsterdam (1979), y Galería Etienne de Causans, de París (1981). Ha participado en numerosas exposiciones colectivas, entre las que se cuentan: Galería Círculo 2, de Madrid (1970); Exposición «Jóvenes Realistas», Galería Seiquer, de Madrid (1971); Sala Provincia, de León; Galería La Mandrágora, de Málaga, y en la Exposición Nacional de Madrid (1972); Exposición «Dibujos para nuestra década I», convocada por la Galería Ausías March, de Barcelona, y «Jóvenes en torno a la figuración», Torre del Merino, en Santillana del Mar (1973); «Jóvenes Realistas», Galería Sarrió, Barcelona; «Arte Español Contemporáneo», Universidad Autónoma, Madrid; «Exposición de óleos», Galería Egam, de Madrid; «I Bienal Internacional de Obra Gráfica y Arte Seriado», Segovia; Torre del Merino, Santillana del Mar; «8 Jóvenes Realistas», Galería Carmen Durango, Valladolid; «El realismo hoy», Galería Val i 30, Valencia; «Exposición homenaje a la Feria del Libro», Galería Quixote, Madrid; «Realidad 2», Galería Osma, Madrid (1974); Galería Barbié, Barcelona; Galería Gilles Corbeil, Montreal; V Bienal Internacional del Deporte en las Bellas Artes, Barcelona (1975); Hastings Gallery, Nueva York, «Realismo Español Contemporáneo, Exposición Itinerante»; Galería Egam, Madrid; Arte Expo 76, Barcelona; «Pintura Española de Vanguardia», Asociación Cultural Hispano-Norteamericana, varias ciudades españolas (1976); Sala Peña, Madrid; Galería Studio, Madrid; Galería Staempfli, Nueva York; Sala Provincia, León; Galería Dach, Bilbao (1977); Galería Foro, Madrid; Galería Egam, Madrid; «Arte Español Contemporáneo», Colegio Universitario, Zamora; Expo-Arts 78, Palacio de Cristal, Madrid (1978); Panorama Gráfica Española, Valdepeñas; Hastings Gallery, Nueva York (1979); Galería Hüs-

stege-Stelman, Amsterdam (1980); Galería Etienne de Causans, París. Entre otros, sus obras están representadas en la Institución Fray Bernardino de Sahagún, de León, y en el Museo de Arte Contemporáneo de León.

A lo largo de esta brillante carrera se ha afirmado una personalidad muy peculiar y característica, en la que coleccionistas de distintos países no han tardado en advertir los rasgos propios de un singular talento plástico que se despliega tanto en el camino de la pintura como en el dibujo y que contrasta de forma muy característica con la manera de hacer que define a los pintores realistas contemporáneos, sobre todo en España. Frente al realismo de carácter social que cultivan numerosos artistas españoles, Villegas busca y encuentra en la mayoría de las ocasiones una posición equidistante entre la relación interindividual y el conflicto social reflejado a través de las personas y de las cosas. Ante la plástica aséptica y fría de los hiperrealismos, la tarea de Villegas sale al encuentro de un humanismo soterrado, en el que las gentes y los ambientes que lo rodean se mueven en unas no explícitas motivaciones por una vida mejor. Igualmente, en contraste con el ultrarrealismo, Villegas es un artista que centra todos sus esfuerzos en las dimensiones de lo vital y de lo contingente, sin intrusiones ni referencias a un mundo de vivos y de muertos que obsesiona a muchos artistas contemporáneos. También es este artista una forma de reacción positiva frente a la idea de degradación de los géneros artísticos y al homenaje que muchos pintores realizan a las habitaciones sórdidas y desesperanzadas. El pintor, que puede ser considerado como portador de una inevitable tristeza, evidente sobre todo en sus dibujos y patentizada en su característica manera de componer, no es ni fúnebre ni macabro, ni tampoco el narrador que centra su atención en los lugares caracterizados por su específica constelación de tinieblas. En la obra de este artista, la esperanza no es renunciada ni traicionada jamás y las figuras, incluso los objetos, parecen siempre encontrarse aguardando algo, quizá postulando silenciosamente por aquello que de alguna manera aguardan e inquieren. A tenor de estas premisas, los géneros tradicionales, el bodegón, el paisaje, la figura, están iluminados en la obra de Mariano Villegas por una específica tensión interior; son, en cierto modo, contrapuntos del espíritu, arcanos apenas desvelados sobre los que el autor, al tiempo que los despliega como imágenes, se pregunta sobre ellos acerca de sus más internos significados.

La crónica ilimitada

Ninguna de las dimensiones de la obra de Mariano Villegas presenta factores adverbiales que puedan de alguna forma producir un juicio contrario; pero de todas ellas, la riqueza y complejidad temática y modal de su paisaje es la que produce un primer impacto tremendamente positivo. En líneas generales, el paisaje de este artista se caracteriza por cinco maneras distintas de realización. En una primera, el dibujo y la pintura se aplican a reflejar y explorar lo que puede ser una descripción comprometida y apasionada de los accidentes del

terreno, de la perspectiva que un lugar determinado ofrece a la vista, y en ella, de manera específica, Villegas renuncia a toda referencia que entrañe la presencia del hombre, no sólo la propia figura, sino los cultivos o las edificaciones. Parecería como si de una forma total el pintor buscara en este primer camino el paisaje como un enfrentamiento total con la naturaleza.

En una segunda vertiente, lo que busca el artista es exaltar la fisonomía de algunos edificios, que no son en ningún caso monumentos ni obras singulares de la arquitectura, sino simplemente estructuras a las que el uso a que se las destina y su situación en un entorno determinado prestan una específica personalidad; son como el trasunto de los hombres que las realizaron, en cierto modo los protagonistas del paisaje que plantean su presencia de una manera impactiva y contundente, como si poseedores de secretos y de historias las callaran sistemáticamente.

En su tercera dimensión, el paisaje de Mariano Villegas es una teoría de la añoranza; a través de la ventana, unas veces frontera de una habitación vacía, otras lugar de encuentros de las personas y sus soledades, la naturaleza es casi una insinuación, un presentimiento de horizontes que apenas se presiente como algo mejor, más hermoso y donde sería grato intentar habitar por unos momentos o perderse más allá de lo que tiene de brumoso y delicadamente ambiguo.

Una cuarta dedicación de este paisaje es la que de distintas maneras se abre paso a la integración de lo natural con lo artificioso. Se trata de un paisaje en el que la existencia del hombre es una rúbrica, una corroboración, en ocasiones definida por la presencia de la figura humana, otras por los edificios, instalaciones y cultivos apenas insinuados, pero siempre recordándonos que todo paisaje es una forma de humanidad, a veces una propuesta de humanismo, sometiéndonos a una extraña aventura de desasosegada interpretación a través de la cual casi intentamos que aquello que se nos muestra se haga más evidente y se vuelvan más lúcidos nuestros medios de captación de significados.

Por último, una quinta orientación es la que el artista dedica al paisaje urbano, a los pequeños conjuntos de casas que forman un pueblo o al atosigante encuentro de los automóviles y las calles, casi obstaculizando toda posibilidad armónica de existencia. Pero en el paisaje urbano de este artista no hay rechazo, ni crítica, ni diatriba, contra el mundo áspero que los hombres instrumentan en sus ciudades; simplemente, una narración, escueta en sus formas de presentarse, delicada en la diversidad de sus puntualizaciones, orientada hacia la satisfacción vehemente de una imperiosa necesidad de hacer de la pintura un vehículo para la comprensión de nuestro tiempo. En estas cinco

vertientes discurre el paisaje, se afirma la integridad creadora de una pintura, la flexibilidad sensible de un dibujo de poderoso aliento íntimo y, en conjunto, una de las trayectorias más sorprendentes de la pintura de nuestro tiempo.

El recuento de los objetos

Dos tendencias se encuentran y se armonizan en la pintura de este artista. Por una parte, la que lleva a escrutar en las diversas posibilidades del paisaje como medio de expresión plástica, y en otro sentido, la que anima un sentimiento que bien pudiera estar galvanizado por el intento de hacer el gran repertorio de las cosas que son presencias en el entorno del hombre y que, en cierto modo, le acompañan.

El afán de Mariano Villegas va fundamentalmente a reflejar la diversidad de compañías que el hombre tiene en su trayecto solitario. Desde los frutos y animales que le sirven de alimento, a los objetos con que habitualmente se desenvuelve, prendas de vestir, herramientas, restos de otros objetos, más o menos deteriorados, con los que adorna su ambiente o que simplemente permanecen a su lado. Parece como si Mariano Villegas hiciera de dos géneros distintos, el bodegón y la naturaleza muerta, una sola y compleja unidad temática, al mismo tiempo que insinúa la riqueza de otras sugerencias visuales que, como el mueble o el animal doméstico, reflejan la vicisitud y la complejidad en que viven las gentes, aun en los medios más simples y humildes.

El espectador concluye de la observación de este copioso inventario que nos intriga y nos sorprende, nos inquieta y nos tranquiliza, una serie de observaciones cardinales, la primera de las cuales es la de que al enfrentarse a la obra dibujada y pictórica de Mariano Villegas, se encuentra frente a un territorio de asombrosa complejidad, en donde la búsqueda de lo más sencillo convierte la obra de arte en una auténtica fuente de emociones. Viendo estas pinturas, estos dibujos o estas témperas, se piensa que el artista ha sido retribuido por su esfuerzo en el mismo momento de culminar su obra, ya que su imaginación, su agudeza visual y su poder de captación le ha permitido pintar algo más importante que la pequeña anécdota del alimento o el adorno, del instrumento o el mueble, pues, sencillamente, lo que concurre a su obra, con todas sus contradicciones y grandezas, es la existencia del hombre.

RAUL CHAVARRI

Instituto de Cooperación Iberoamericana
MADRID

Sección Bibliográfica

DOS HISTORIAS VIVAS DEL MEXICO ACTUAL

ARTURO AZUELA: *Manifestación de silencios,* Seix Barral, Barcelona.

ARTURO AZUELA: *El tamaño del infierno,* Seix Barral, Barcelona.

«A veces se quedaba callado y se metía en sus recovecos. Parecía que sólo le podía hablar al humo del cigarrillo. Era alto, desgarbado, con mirada de lince. Además, tenía lo que él llamaba la simple costumbre de la abstracción. José Augusto Banderas vivía junto al cine 'Lux', a unas cuantas cuadras de los billares de la Ribera de San Cosme. Era demasiado tajante y rara vez escuchaba a los demás. Sus ojos oscuros estaban siempre alerta, como dispuestos a reconocer cualquier punto distante. El amigo Banderas sabía burlarse con silencios. También sabía lo que traía entre manos y no tenía un pelo de pendejo»... Así describe Arturo Azuela al personaje central de *Manifestación de silencios,* novela que viene a ser un pedazo vivo de la historia moderna de México.

«El criminal —José Augusto Banderas— es miembro de una organización clandestina. A raíz de una discusión sin importancia, pero de acuerdo con un plan perfectamente establecido, el susodicho mató a un hombre que se encontraba en el departamento de su ex mujer; Banderas escapó ante la presencia de algunos inquilinos de un edificio próximo; escapó en plena oscuridad y no se sabe dónde se encuentra; en virtud de los antecedentes del homicida, de su ex mujer y del muerto se asegura que se trata de un grave crimen político y en el cual se encuentran involucradas otras personas.» La acción parte de esta muerte violenta y sus consecuencias, que llevan al antiguo líder Banderas a un largo exilio en Europa, primero, y a su detención y encarcelamiento, después. José Augusto no se perdía en minucias; luego de haber matado al tipo aquel, quizá pasmado de sí mismo, supo medir sus miedos y resistió las persecuciones. Su fuga fue de una maestría extraordinaria; no dejó un solo cabo suelto. Pero en su largo y duro exilio también le asaltan las depresiones, y las ideas se le retuercen y las tentaciones. Al

hablar consigo mismo se dice: «Porque nunca has tenido nada a tu medida; todo se te ha quedado a medias, en esa región de escapismos y tentativas, donde no alcanzas ningún objetivo, donde todo se te desmorona, se te diluyen todos los perfiles»...

Los que habían militado con Banderas en la misma célula, lo consideraban un ser privilegiado, poseedor de una gran potencia intelectual, de capacidad creadora en el terreno político y de un gran futuro estropeado por las intrigas y las calumnias. Los más intelectuales le consideraban un tipo inteligente, pero muy ignorante; un audaz en cualquier aspecto, capaz de apropiarse de lenguajes ajenos y con un barniz cultural que le sirve para defenderse en cualquier sitio y apabullar a los profanos.

El rebelde y sus rebeldes amigos

El autor no se queda en la descripción intimista y aventurera de un Banderas exilado, que pasa por diferentes amoríos y múltiples desventuras y algunas venturas, sino que también cuenta los mundos de cada uno de los inquietos personajes que fueron los amigos rebeldes del joven José Augusto, y que participan de la vida política y sociocultural mexicana de los años sesenta, que desembocará en los sucesos de 1968, con el consiguiente doloroso examen de conciencia sobre lo ocurrido.

La casa de Coyoacán es el apartamento donde el estudiante Banderas y sus amigos se reúnen para discutir sus ideas. «Eramos el futuro, y fue ahí, en la casa de Coyoacán —comenta uno de los asiduos—, donde los inventos de nuestros mitos empezaron a nacer; ahí estaba la rebeldía en ciernes y la búsqueda de lo orgiástico. Ahí sí nos conocimos los unos a los otros, ahí nos quitamos las caretas o las sonrisas de hipócritas. ¿Quién no recuerda aquellas largas noches de disidencias y proyectos o aquellas tardes fabulosas de broncas y confesiones?»

En la casa de Coyoacán todos se manifiestan y se transmiten todo tipo de información: «El economista hablaba del milagro mejicano, y el periodista de la importancia que estaba adquiriendo Puerto Vallarta. El poeta insistía en los logros de la Olimpíada Cultural y de la salida de su próxima plaqueta. Alguien les interrumpió con el tema del psicoanálisis en los monasterios y de su repercusión en el Vaticano. No faltó el escéptico, que decía que en este país las cortinas de nopales nos estaban ahogando y que todo era pura faramalla, pura miseria, puro desempleo, acelerándose la mordida, las inversiones de magnates sin escrúpulos y los prestanombres de tanto nuevo rico».

De las interminables tertulias de la casa de Coyoacán, Banderas y sus amigos pasan al terreno de la acción. Buenaventura, el intelectual profesional del grupo, dice: «En mi departamento discutimos muchas cuestiones; ahí decidimos aprovechar las circunstancias y nuestra forma de participación. Una noche llegaron Gabriel y Martín; hablaron largamente conmigo y por fin quedamos de acuerdo. Unos días después estábamos en la calle, nos veíamos entre otras caras y otros brazos, entre miles de gentes y sintiendo que la ciudad era nuestra. Era una de las primeras grandes manifestaciones, después del bazookazo, la que partió la Ciudad Universitaria».

Buenaventura describe la etapa de las manifestaciones: ... «Veía nuevas caras y me asombraban los auditorios repletos. Ibamos de un lado a otro, de la Ciudad Universitaria al Casco de Santo Tomás, a la Normal, a Chapingo, a Zacatenco. Muchas veces corría la verborrea, las motivaciones efímeras y las intervenciones insulsas. Nunca faltaron provocadores ni politiqueros que iban al río revuelto. Yo redactaba todos los días algunas cuartillas y buscaba claridad en los propósitos. Para muchos podía ser un extraño que nada tenía que estar haciendo ahí; me tildaban de loco o de pobre diablo. Ya para entonces brillaban los sudores de miles de rostros en las explanadas y en todo el país se escuchaban nuestras recriminaciones»...

Adulación, necrofilia y apantallamiento

Azuela, que, sin duda, quiere contarnos en su novela la historia más reciente de México, pone en boca de un vetusto personaje lo que piensa de los mexicanos: «Yo no sé quiénes somos ni hacia dónde vamos. Si tú quieres somos demasiadas historias que se dispatan hacia cualquier rumbo. Palabra que me salen carcajadas de antología cuando insisten en nuestra idiosincrasia. Eso es el puro relajo y de ahí no pasa. A cada rato se nos desmorona el pasado; yo diría que con cada nueva generación. Mañana y tarde nos estamos reinventando».

En cuanto a la manera de ser del mexicano afirma: «Y si de plano nos ponemos a generalizar, yo te diría que somos suaves y blandengues, hipócritas y falsos modestos, chingaqueditos y taimados hasta la medula de los huesos. Una veta bien conocida y que nunca termina es la del ninguneo. Para eso sí, no tenemos límites. Nos gusta rebajar a los vivos, que nos encabronan, y magnificar a todos nuestros muertos. También creo que sabemos muy bien esconder la soberbia. No gritamos, pero sí nos gusta chingar al prójimo, arrinconarlo, satirizarlo y ya cuando lo tenemos hecho mierda lo volvemos a levantar. Date

cuenta que en una plática de más de tres todo se vuelve pitorreo. Ah cómo nos gusta pasarnos de vivos. Apantallarnos con una simulación dizque perfecta. Ahí tienes tres filones que nunca acaban: la adulación, la necrofilia y el apantallamiento».

Al referirse a los acontecimientos del 68 en México, Azuela pone tensión en sus descripciones y dureza y decepción en los comentarios de sus protagonistas. El autor hace amplia referencia a cuando la ciudad de México, preparada ya para los Juegos Olímpicos, se esforzaba por mantener todos los signos externos de paz y progreso: «A pesar de todo —comenta—, la ciudad estaba en convulsión. Se sucedían las manifestaciones y los mítines relámpagos, mientras en Bellas Artes y en el Auditorium Nacional tocaban las mejores orquestas del mundo, y en el Museo de Arte Moderno se multiplicaban las exposiciones de pintura abstracta y figurativa. Un ostentoso espectáculo de luces y sonidos se presentaba entre los perfiles nocturnos de las Pirámides de Teotihuacan. Brigadas de estudiantes pintaban bardas y autobuses, repartían volantes y discutían demandas y próximos objetivos. Gritaban, insultaban, mostraban un sintetismo ingenuo en mantas y pancartas, en los letreros de muchos muros por las zonas industriales o los barrios de la periferia».

Cuenta el autor que la confusión de escenas era inagotable; la confusión de ofensas, de rótulos, de motivaciones. Se enlazaban el exceso de morbo y el masoquismo, la arrogancia y el hambre de milagros. Ni los mismos que estaban en el Consejo, los que dirigían asambleas y estaban al frente de los mítines, podían explicarse la situación.

Al hablar de la participación estudiantil en la revolución, escribe el autor: «Cientos de miles de estudiantes se habían ganado el privilegio de poner en tela de juicio la 'justicia' de los arribistas y los encumbrados, de sentir en sus mentes y en sus cuerpos la herencia de una rebeldía de siglos. La rebeldía se sumaba a otras protestas —confusas, dispares, aceleradas, ingenuas o dogmáticas— y se encaraba a las sentencias de los que asumen con conocimiento de causa su vocación de reptiles. Junto a las exequias de los paladines deslavados se ponía al descubierto la mediocridad del sistema».

La manifestación del silencio

Arturo Azuela narra en su libro cómo, poco a poco, a medida que los revolucionarios se iban conociendo unos a otros, que afinaban tácticas y muchos puntos de vista se iban conciliando, surgió la idea de la manifestación del silencio, distanciándose así de las acciones espon-

táneas y de la emotividad de las turbas. «Ese viernes 13 de septiembre —dice el texto—, el silencio tuvo múltiples significados. Se borraban las figuras grotescas y las agresiones verbales. El silencio no era sólo la eliminación de la disonancia o del desorden injurioso. No era tampoco postración o abatimiento. Le otorgaba a la indignación un nuevo cauce. Aumentaba nuestra disidencia.»

«La suma de tantos miles de voces calladas —añade— era la mejor respuesta a los ecos de tantos discursos manidos, a los plagios de la mímica en decadencia. Nuestra larga caminata —desde el Museo de Antropología hasta la plaza de la Constitución— era el resurgimiento de nuestras determinaciones y el rechazo a las consignas oficiales de varias décadas. La V en las manos, la marcha lenta, los esparadrapos en los labios, daban lugar a la conjunción de más silencios y al aplauso y a la admiración, al abierto entusiasmo de los que en el paseo de la Reforma, en Juárez, en cinco de mayo, formaban vallas y luego se iban integrando a la misma manifestación.»

Con dureza y crispación, *Manifestación de silencios* expresa lo que ha sido la historia mexicana más reciente. Lucidez y capacidad crítica son notas dominantes de la presente novela.

Ficha de identidad

Arturo Azuela nació en México en el año 1938, es profesor de Matemáticas e Historia de la Ciencia en la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha publicado artículos y ensayos sobre su especialidad docente. Además de *Manifestación de silencios* es autor de otras dos novelas: *El tamaño del infierno,* que a continuación comentamos, y *Un tal José Salomé.* Su obra literaria ha sido traducida a varios idiomas y se ha reeditado en varios países de habla española. En la actualidad es director de la *Revista de la Universidad de México.*

Un clásico de la narrativa latinoamericana

El tamaño del infierno, en su primera edición, aparece en 1973, con motivo del centenario del nacimiento de Mariano Azuela. Hoy cuenta con cinco ediciones, y es ya un clásico de la narrativa latinoamericana de los últimos años. La novela trata de examinar las raíces de la actual realidad mexicana a través de una familia en las últimas tres generaciones del presente siglo. Este período de tiempo significa el paso de la vida familiar en el medio rural, a la vida de la ciudad: la primera es vida de cohesión, la segunda de disgregación.

La descripción adquiere constantemente forma retrospectiva al centrarse, una y otra vez, en torno al recuerdo del viejo tío Jesús, el «bala perdida» de la familia, que tuvo que huir del país setenta y tantos años atrás, después de haber dado muerte al hermano de su hermana bastarda.

En torno al Jesús huido, y del que se ha perdido toda pista, se van montando leyenda y mito. Mezcla de lo deseado y lo prohibido, se va convirtiendo en blanco de admiración y desprecio, atracción y repulsión. Tan pronto es exaltado a las máximas alturas, como hundido hasta los más profundos abismos, pero a nadie deja indiferente, casi como el Jesús del Evangelio: «Escúchanos, Jesús —escribe Azuela—: tu lápida no se encuentra en Santiago de Cuba, tampoco está en Matanzas y no podemos creer que tus cenizas se las haya devorado el mar. Alguna vez dijeron, allá por el novecientos, que te habías vuelto loco en las playas de La Habana y que a todo el mundo le gritabas tu tragedia, y que nadie te hacía caso cuando tus uñas, tus codos y tus rodillas buscaban los vendavales y la resaca. También contaron que vivías con un epiléptico para aprender a extirpar los demonios de tus cóleras, esos espíritus perversos que te atormentaban en los prostíbulos y en los asaltos a las diligencias. Y te achacaron un millón de historias; algunos discutían sobre amores incestuosos y fijaciones con adúlteras, otros aseguraban conocer a hijos bastardos y adoptivos y los ancianos te recuerdan de profeta en los palenques y de guerrillero mambí en la Sierra Maestra. Y todo se nos queda en la incertidumbre, en hormigas que suben y bajan por tu cuerpo desconocido, por ese esqueleto que se nos perdió hace más de setenta años»...

La vida en el medio rural

La cohesión, la unidad familiar, la tradición, son las notas características de la vida rural mexicana en los comienzos del presente siglo: «Los primeros seis nacimos en Lagunillas del Rincón, en el mismo pueblo donde nacieron mis padres, abuelos, bisabuelos y así sucesivamente hasta llegar a la sexta generación por parte de la línea materna, y a la séptima por la paterna. Así, pues, nadie puede negar que nuestras raíces lagunillenses arrancan desde la época de la colonia. Además, los seis nacimos en la misma casona, en el mismo dormitorio, en la misma cama y en la primera década del siglo; el primero en diciembre de 1900, y la sexta en enero de 1910».

Los seis hermanos crecieron en el pueblo y en el rancho y eran una de las familias más florecientes de Lagunillas: «Por toda esa región —escribe Azuela— sólo había tres médicos y mi padre era el más

joven; su clientela estaba compuesta por rancheros pobres y menestrales modestos, razón por la cual se le conocía como el médico del huarache».

Lagunillas fue creciendo hasta convertirse en la segunda ciudad en importancia de todo el Estado, intersección de muchos caminos y, por tanto, confluencia de muchos viajeros. A fines del diez, entre noticias contradictorias y aumentos de rebeliones de parias y desheredados, una noticia importante: «Mañana mismo pasa Madero por Lagunillas», y todos acudieron a recibirle en la estación. *El tamaño del infierno* quiere contar la historia del siglo XX mexicano tal y como la han ido viviendo muchos de sus ciudadanos, y sin lugar a dudas, lo consigue.

El tren del señor Madero paró en Lagunillas: «El único de nosotros —cuenta uno de los seis hermanos— que le pudo dar la mano en aquella multitudinaria recepción fue mi hermano Francisco; sabía a ciencia cierta lo que eso significaba, daba brincos de alegría y nos mostraba la mano con satisfacción y orgullo, como si con ella pudiera realizar un millón de milagros. Después vinieron los discursos, los aplausos y nuevamente la música. Un enorme letrero decía: Estación Sufragio Efectivo, No Reelección».

Unos meses después la dictadura había caído y todo el país estaba en efervescencia. El joven doctor de Lagunillas cerró su consultorio, y con su mujer y sus seis hijos, se trasladó a vivir a Guadalajara, la capital del Estado: «Nuestro padre había sido designado, por el nuevo gobernador, autoridad importante en la Dirección de Salud Pública y, además, fue elegido jefe político del Cantón de Lagunillas». Guadalajara iba a abrirles otro mundo.

La vida en la gran ciudad

Uno de los protagonistas describe su nueva ubicación: «Muchas cosas gozamos en Guadalajara, que por aquel entonces tenía más de 150.000 habitantes; nuevas lecturas y conciertos, salas de hospitales y ceremonias públicas, así como paseos por las alamedas, el hospicio y la catedral».

Así fueron transcurriendo los meses hasta que llegó lo que la familia del joven doctor de Lagunillas denominó «Decena Trágica»: «Después del asesinato del presidente Madero —cuenta uno de los hijos—, mi padre entregó de inmediato su despacho y salimos precipitadamente de Guadalajara. Para nosotros, todo aquello era desconcertante; oíamos hablar de traidores, de chaqueteros, de arribistas sin escrúpulos que conservaban sus puestos en las oficinas del Gobierno. Regresamos a La-

gunillas entre desvelos, enojos y con el fantasma de la derrota pegado a nuestros huesos».

Lagunillas no era el pueblo que ellos habían dejado: unos se habían marchado para apuntarse a las tropas de Francisco Villa; otros, por puro miedo, ya que la vida de los maderistas corría peligro, pues en cualquier momento se esperaba la entrada de las tropas de Huerta, que se estaba adueñando de la región.

El joven doctor se apuntó como médico militar del bando de Villa y la familia quedó en Lagunillas hasta la muerte del abuelo: «Después del entierro del abuelo, mi madre tomó la decisión de irnos a México. La pobreza nos había agarrado por todos lados y otra vez a peregrinar, a seguir el calvario hacia otros refugios. Un día cualquiera del mes de septiembre, logramos subirnos a un furgón que nos llevó hasta la ciudad de México».

De la llegada a México cuentan: «Cuando llegamos a la ciudad de México estábamos con las carnes pegadas a los huesos, tristones y completamente desganados. En más de un año, los ires y venires, los sucesivos cambios de lugar, las impresiones en tantos niveles, nos hicieron desconfiados y con continuas preguntas de lo que podía pasar mañana».

En 1917 se va a efectuar el cambio decisivo de quienes han vivido un medio rural que añoran y al que no regresarán más: «Por fin, en enero de 1917, recibimos la gran noticia. El regresaba después de casi cuatro años de ausencia, de esos años en que abandonamos la colonial casona de Lagunillas, los amplios horizontes de los cultivos y los brincos de los renacuajos, para posteriormente encerrarnos en el departamento de México, en observar la miseria de las multitudes, las hileras de los tendederos y los patios dilatados de las vecindades. Nunca más volveríamos a vivir en Lagunillas».

Años después, ya bien instalados en México, uno de los protagonistas de la familia comentará recordando: «Ya habían pasado las hambres, las verdaderas hambres, aquellas de las que tanto hablaban nuestros mayores, cuando el papel moneda podía cambiar de un día para otro, cuando los disparos a quemarropa en la Ciudadela y cuando la invasión de la gripe española»...

Siempre la sombra de Jesús

La familia del ex joven doctor de Lagunillas va creciendo no sólo en edad, sino en número, ya que una vez instalados en la ciudad, el matrimonio tiene otros seis hijos. Los seis primeros harán sus carreras universitarias y se integrarán en la vida de la gran urbe, recordando

constantemente sus antecedentes campesinos. Los seis segundos, ya sólo conocerán la vida del campo a través de los veraneos en Lagunillas y de las historias familiares transmitidas oralmente por los mayores que las han vivido.

Siempre es el mismo recuerdo lo que hace traer a la conversación las existencias particulares de sus próximos antepasados. Se trata del recuerdo del misterioso Jesús y de las mil aventuras, que todos desconocen, pero que se le atribuyen. A partir de este recordatorio concreto, van surgiendo las vidas de sus padres, sus hermanos, el pueblo donde nació. La referencia al Jesús mitificado es como el mar de fondo desde la primera hasta la última página de la novela, es el elemento que va dando unidad a los múltiples y variados personajes que componen la gran familia protagonista de *El tamaño del infierno:* «No olvidemos la leyenda de Jesús; algunos dicen que eso quedó archivado —escribe Azuela—, lengua muerta, historia perdida, voces de cementerios ajenos. Cuando queremos recatar la crónica, los sobrinos o los bisnietos no prestan atención. También en el pueblo y en el rancho se han ido perdiendo las huellas de nuestros gritos y, por los muros de los cuartos del fondo, del recuerdo de Jesús, el cero, como si se lo hubiera tragado la tierra. Quizá dos o tres ancianos tengan en su memoria la figura de aquel pendenciero y sinvergüenza y, ¿por qué no?, quizá recuerden con nostalgia algo de sus caricias, de sus desplantes y de sus insolencias... De repente, el fantasma de Jesús recobra su aliento, sacude las paredes y las musarañas, brinca en el aguamanil y golpea la cerradura y el aldabón, la mano tiesa de bronce, y da un sonido seco que inunda el zaguán y llega a las raíces de la palma y de la bugambilia».

El sustrato de lejanía mítica del pasado se enfrenta una y otra vez con la realidad presente, y de esta dinámica van surgiendo las distintas formas de vida del desarrollo de una familia en el seno de la evolución político-socio-cultural de una nación, México: «¿Te das cuenta? —dice el abuelo, ex joven doctor, que tiene conciencia de ser hijo y nieto de una veterana familia de Lagunillas—. Hace cincuenta años que nos casamos y ya tenemos cuarenta nietos, y todavía faltan muchos, todavía vendrán más después que yo me muera. ¿Qué será de todos ellos? ¿Por qué la vida será tan chica? Todo se nos va en unos cuantos parpadeos, entre aguafuertes que rebotan sobre arenales, charcos y puertas corredizas que nos van quebrando las luces...».—*ISABEL DE ARMAS (Juan Bravo, 32. MADRID-6).*

JOSE VIDAL BENEYTO: *Posibilidades y límites del análisis estructural,* Editora Nacional, Madrid, 1981, 547 págs.

Aún recordamos con cierto fervor el deslumbramiento que nos produjo en los años sesenta el análisis que realizaron conjuntamente R. Jakobson y C. Lévi-Strauss del soneto *Les chats,* de Baudelaire. Eran los años en que recibíamos con el acriticismo con que se acoge todo lo nuevo, en un ambiente de penuria, los intentos de aplicar a la teoría de la literatura, y en especial, al lenguaje poético, los métodos de la lingüística estructural por obra de R. Jakobson, y el paralelo intento de Lévi-Strauss respecto de la antropología cultural. Por aquellos años comenzábamos también a estar al tanto de las investigaciones en teoría de la ciencia y pudimos ver cómo en Lingüística una teoría de más poder explicativo que la estructural —la gramática generativo-transformativa— oscurecía aquel primer deslumbramiento. Este cambio se produjo sin que hubiera habido tiempo ni siquiera para que en España los principios de la lingüística estructural desbancaran a la tradición idealista, subjetivista e intuicionista de la estilística. Para Jakobson, el objeto de la ciencia literaria no lo constituyen ni las obras literarias concretas ni siquiera la literatura en su conjunto, sino aquello que confiere a una obra dada su condición de obra literaria: la literalidad, el conjunto sistematizado de procedimientos que transforman la palabra en obra poética. No trata de considerar la obra literaria como un objeto único cuyo sentido preciso se trata de revelar, sino de describir críticamente cada obra a fin de formular conjuntos sistemáticos de procedimientos generales que cada texto concreto tiende a especificar e ilustrar.

Cada texto aparece de este modo como una realización particular de los posibles literarios. Jakobson distinguía en todo proceso lingüístico una serie de factores, a los que correspondía una función determinada. La función poética está centrada sobre el mensaje: «La función poética designa el tratamiento artístico en tanto que incide sobre el lenguaje mismo. La función poética proyecta el principio de equivalencia del eje de la selección sobre el eje de la combinación»; hace que la mirada se detenga en el lenguaje renunciando a ir más allá, por suprimir su eventual condición de mediador con el referente. Todorov afirma que lo propio del lenguaje poético es su irremediable autotelismo. Se trata, pues, en el caso del análisis de un objeto poético, de prestar una atención particular a todos los procedimientos que tiendan a enclaustrar el lenguaje, así como al principio de organización de los mismos que tenga como resultado el intransitivizarlos. Para cumplir el cometido de la función poética señalado más arriba, «Jakobson escoge como particularmen-

te fecundo el procedimiento de las repeticiones y recurrencias, de los paralelismos y oposiciones, que fundan la interceptividad del lenguaje y que surgen en los distintos niveles: semántico, gramatical, morfológico, fónico. Los autores dividen su investigación en dos partes: una analítica, en la que proceden a inventariar y describir los elementos y procedimientos que contiene el poema; otra, sintética u organizativa, en la que ponen de manifiesto la constitución del modelo a que los mismos 'solapándose, complementándose y combinándose' dan lugar y que constituyen ese 'objeto absoluto' que es el poema» (Vidal Beneyto).

El introductor y compilador comienza justificando —casi excusando— las incursiones de un sociólogo en el campo de la crítica y teoría literarias. Al fin y al cabo, los sociólogos encuentran los datos primarios en documentos escritos en lenguaje natural, lenguaje que ni es neutro, ni transparente, ni idóneo, como muchos presuponen. La incursión no queda justificada por este motivo solamente, sino por la competencia con que cumple su tarea. No sólo muestra que «sabe por dónde se anda», sino que aparece como un consumado conocedor de la historia de las teorías lingüísticas, así como de las relaciones entre éstas y la teoría de la literatura, tanto en el extranjero como en España. Dicho conocimiento es el que le permite la pertinencia de la selección de textos críticos en torno al análisis de Jakobson-Lévi-Strauss, así como de la amplitud y variedad de los mismos. Todos ellos —producidos a lo largo de más de quince años desde que aquel texto se publicó— están organizados en torno a un doble frente: en cuanto al rigor y coherencia de los propios autores en su comportamiento crítico con sus propios planteamientos, y en cuanto a la consistencia o inconsistencia de esos mismos planteamientos. En el primer frente, los críticos coinciden en señalar la ausencia de una hipótesis previa, formulada explícitamente, que relacione la parte descriptiva y organizativa de la investigación. El segundo frente está integrado por trabajos que delatan la falta de criterios específicos para la práctica analítica.

El conjunto de estudios críticos va precedido de una sección titulada *Prolegómenos sintácticos,* compuesta de tres trabajos —el primero de los cuales es el clásico de Samuel R. Levin: «Estructuras lingüísticas en poesía»— en que se aborda el problema de la idoneidad de la lingüística estructural para el análisis poético. Los estudios críticos se agrupan bajo el rótulo general de *Corpus analítico,* que se inicia con el texto de Jakobson y Lévi-Strauss, al que sigue una subsección rubricada *Debate lingüístico* (con artículos de M. Riffaterre, W. Hendricks, G. Mounin, W. Delsipech, J. Pellegrin, M.-Th. Goose y J.-M. Adam), a la que sigue otra intitulada *Comentarios crítico-literarios,* subdividida en dos apartados: *Análisis de texto* (con artículos de P. Delbouille, G. Legros y

M. Delcroix, y de I.-M. Frandon) y *Perspectiva histórico-dialéctica* (textos de L. Goldmann y N. Peters, y de C. B. Aguinaga); una cuarta subsección —*Planteamientos simbólicos y antropológicos* (con trabajos de G. Durand, L. Cellier, W. Geerts)—, que se complementa con una subsección quinta de *Respuestas monográficas* (estudios de A. Fongaro y de G. Legros); cierra este *Corpus analítico* un apartado intitulado *Examen formal y lógico,* con estudios rubricados por R. Posner y J. Virbel. El volumen se completa con una respuesta de R. Jakobson, titulada *Profesión de fe.*

A tan amplio material había que darle una organización, y, en conjunto, la que aquí se le da es acertada. Los dos criterios arriba reseñados son óptimos; lo difícil es lograr que los distintos trabajos encajen con precisión en los apartados que ambos generan. Pensamos, por ejemplo, que los trabajos de J. Virbal, G. Durand y R. Posner no afectan solamente al criterio de coherencia/incoherencia de los autores con sus propios planteamientos, sino a la debilidad teórica del estructuralismo en general. Por otra parte, nos hubiera gustado que dado que Lévi-Strauss interviene como antropólogo en el análisis de *Les Chats,* se hubiera incluido algún trabajo de los muchos que se han producido, en que se muestran las debilidades teóricas y de procedimiento de sus trabajos. Palían, en cierto modo, esta ausencia los trabajos de G. Durand y W. Geerts. Por otra parte, tales inclusiones hubieran hinchado en demasía este ya de por sí voluminoso compendio.

No dudamos que esta obra está destinada a cumplir un cometido urgente de fecundas repercusiones para la labor de crítica literaria en el mundo de habla hispana; al disponer, de una manera actualizada y ordenada, del panorama en que se sitúa la crítica a partir de un momento tan destacado como fue el de la aparición del análisis de *Les Chats,* los críticos sabrán mejor a qué atenerse respecto a las posibilidades que ofrece la teoría de la lengua para los análisis textuales.

Si a partir de este panorama quedan claras las posibilidades del análisis estructural, al mismo tiempo que sus límites, para un análisis de la obra literaria, puede esperarse que esta claridad repercuta sobre los trabajos que toman como punto de partida no ya los procedimientos estructuralistas, sino otros, como puedan ser los de la Gramática de Casos de Fillmore, los de A.-J. Greimas, los de Van Dijk u otros.

De lo que no cabe duda es de que, cualquiera que sea el resultado obtenido a partir de los instrumentos analíticos que puedan proveer las teorías de la gramática para el análisis textual, habrán de completarse siempre, de una manera dialéctica, con las aportaciones de una sociocrítica; el autotelismo propuesto por Jakobson —o por Lévi-Strauss— a propósito de los mitos, no es absoluto: todo lo más es un punto de

partida. La polémica que enfrentó a Sartre con Lévi-Strauss —razón analítica y razón dialéctica— sigue abierta.—*MANUEL BENAVIDES (Angel Barajas, 4, 4. Pozuelo-Estación. MADRID-23).*

VICTOR POZANCO: *Segunda antología del resurgimiento,* Ambito Literario, Barcelona, 1980.

La idea de «resurgimiento» en las fechas que corren es atrayente para la literatura. Contemplamos ya varios años de frases convertidas en tópicos que apuntan a la falta de nuevos valores en la poesía o en la narrativa, a la situación de crisis en la creación y a la existencia de caminos cerrados. Se ha hablado incluso, y con razón, de manierismo, de fórmulas expresivas fosilizadas, expuestas con inusitada brillantez, pero atrevidamente estructuradas para vaciar de contenido a los mensajes. La separación escritor-lector se ha intensificado, y dichos mensajes ponen en peligro su esencial modo de ser comunicativo, es decir, fuerzan con demasiada frecuencia su condición primigenia de medio de y para la comunicación con el receptor. En la década anterior, poesía y narrativa formaban dos líneas paralelas en el camino hacia la deshumanización a través de búsquedas y exploraciones textuales, por un lado, y de contenidos desenraizados de la tradición española, por otro. La narrativa hoy, al menos en sus aspectos formales, parece haber cambiado el rumbo hacia un acercamiento comunicativo con el lector al recuperar técnicas o formas tradicionales de escritura y de construcción externa, rehusando casi como vicio la complejidad impenetrable. En poesía, la evolución es similar: se perciben serios intentos de cambio, recuperación de eternos contenidos y clarificación de modelos expresivos; se humaniza la voz poética y se interiorizan los estímulos objetivos.

El resurgimiento, sinónimo de renacimiento o recuperación de constantes poéticas cultivadas por la poesía de siempre, encuentra en estos momentos unas condiciones idóneas para su desarrollo. Los lectores de poesía esperan su inmediata transformación. En los inicios de este contexto, hace ahora cinco años, Víctor Pozanco componía su primera antología, *Nueve poetas del resurgimiento,* que provocó su correspondiente polémica y en la que figuraban poetas tan importantes como Antonio Colinas, al lado de Jaime Siles, Giménez Frontín, Manuel Benavides, Luis Izquierdo, Cristina Peri Rossi, Manuel Bouza, Luis Suñén y José

Santamaría. Con esta *Segunda antología del resurgimiento* —son los poetas: Isabel Abad, Carmen Borja, Francisco del Pino, Rosa Espada, José Luis García Martín, Miguel Herráez, Julio López, Javier Lostalé, José Lupiáñez, Diego Martínez Torrón, César Antonio Molina, Enrique Morón, María del Carmen Pallarés, Manuel Quiroga Clérigo y Manuel Ruiz-Amezcua— Pozanco insiste en los nuevos aires de la joven poesía española y en sus distintas direcciones con relación a sus inmediatos antecesores, los «novísimos» que había antologado Castellet.

Al margen de su valoración literaria, la antología, que viene a sumarse al grupo ya numeroso de entregas colectivas aparecidas en los años setenta, es un vehículo excelente para acercar al público la poesía y los poetas que en solitario han pasado las más de las veces desapercibidos. Las editoriales lo saben e impulsan la publicación de antologías incluso de autores consagrados. Víctor Pozanco, por medio de la editorial que dirige, Ambito Literario, se ha caracterizado siempre por dar oportunidades a los nuevos poetas con el fin de que sus poemas impresos logren la repercusión deseada. Esta muestra colectiva viene a corroborarlo: en ella se integran nombres que comienzan a ser familiares en el panorama de la lírica y otros cuyos trabajos creativos son absolutamente desconocidos. En principio, las buenas intenciones de Víctor Pozanco son dignas del mejor aplauso.

La contemplación del amor, de la vida y de la muerte —viene a decir en la introducción— presupone la constante más evidente de la poesía. El resurgimiento, por tanto, resultaría de retomar los eternos temas de la poesía española y de sus más geniales creadores: Manrique, Garcilaso, Luis de León, Góngora, Quevedo, Bécquer, Unamuno, Machado, Juan Ramón, Salinas, Cernuda, etc., sin olvidar el grupo poético de los cincuenta (Valente, Claudio Rodríguez, Angel González o Gil de Biedma). Juntamente con los temas habría que recuperar una postura vital intimista que reflejara en intensa comunicación la dialéctica del hombre consigo mismo y con la realidad objetiva no necesariamente en equilibrio, lo cual supone una vuelta a la humanización de la poesía donde tengan cabida el dolor, la alegría, la sorpresa, el absurdo, etc. En lo formal, la vuelta a la escritura de superficies barrocas y de esmerada elaboración: «*La intensidad y pervivencia del Barroco se deben probablemente al explícito equilibrio con que se manifiesta esta constante. El sentido ludicodramático del límite, la muerte y la acumulación de materiales que se da en el romanticismo es parte del Barroco; el recargamiento y ampulosidad del modernismo es parte del Barroco. El Barroco es, respecto del arte, el más amplio de los paradigmas*», dice Pozanco. En resumen, se trata de recoger las raíces hispánicas y no las de otras literaturas asimiladas y asumidas por los «novísimos».

Los presupuestos teóricos son ambiciosos y acertados. El *amor* es el sentimiento más generalizado entre los antologados. Podría asegurarse que si realmente éstos son los poetas con posibilidades futuras, nos encontramos ante un nuevo romanticismo que en ocasiones aprovecha los hallazgos del Barroco y del Modernismo. El amor se rodea de pesimismo, se confunde con el dolor y la muerte. En ningún momento renace la esperanza. Sería vano apuntar antecedentes en la literatura española al tratarse de contenidos de larga tradición en ella. La expresión de este sentimiento varía, sin embargo, por diversos caminos. Isabel Abad, por ejemplo, progresa desde un limpio y sencillo intimismo: *Miré tus ojos cuando amé tu boca / mientras tu paso triste me robaba / el corazón del pecho;* y María del Carmen Pallarés interioriza angustiosas sensaciones donde amor y dolor intensifican la desesperanza: *Tu abrazo estrecha otro dolor sin nadie;* o bien: *Tú y yo somos rescoldo, / la razón de la hoguera. / Un más allá de alas, / en el que siembra su dolor / la tarde.* Enrique Morón, intimista y clásico, escribe estos bellos versos:

Primera juventud, amores limpios
como cristal de escarchas y de sueños.

Por Beatrices y Lauras pasó el ángel
de mis amores nobles y serenos.

Todo cambió después, llegó la muerte
que en pocos años me ha dejado viejo,
con el dolor maduro y la esperanza
entre pálidas risas de esqueleto.

En cambio, otros poetas, con lograda perfección, comunican iguales sentimientos desde estructuras lingüísticas más barrocas, más distantes del receptor. Me refiero concretamente a algunos de los más excelentes poetas del grupo, como Lostalé *(Mortal es el amor / la otra verdad de su imperio / donde cada mirada avanza un horizonte de signos...),* César Antonio Molina, que en medio de un extenso poema de amor en prosa introduce al lector en un universo nebuloso, posada de la muerte: *Con el pecho fijo, inmóvil al temor de la muerte, con el hálito pequeño y dulce al beso de un pájaro perdido entre las cuentas de un diagrama,* o Lupiáñez, excelente creador de imágenes coloristas que conectan con la gran poesía andaluza de siempre *(Me dejaré encendidos / los relojes, / las luces encendidas, / encendidas las manos sobre la flor / de antes, y temblando / acercaré mi oído al muro de tu casa, / para ver si respiras mil mares / fuertemente...)*

Francisco del Pino, el poeta de más edad entre los que integran la muestra, y tal vez por ello, no comparte el intimismo evidente en los

más jóvenes; su largo poema «Marienbad», aunque con trasfondo amoroso, mantiene una estructura narrativa en su totalidad. Por su parte, dos de los más destacados, José Luis García Martín y Julio López, evitan en sus poemas los contenidos amorosos; el primero adopta como primera recurrencia el sentimiento de soledad *(La soledad. El viento. / Desvalido muchacho. / Qué gimes tú, qué hundes, / qué lucidez en vano)* y la proyección hacia la naturaleza, hermoso y brillante canto el suyo, que retoma asimismo Enrique Morón; el segundo desarrolla una poesía culta y distanciada, barroca y repleta de símbolos *(Las aves, Los peces)* y la intención consciente de indagación lingüística de palabras motivadas: *Sueño imposible (fácil), deceptivo / para el romántico boquisangrado, para la madre / alerta victimada en el caldo / de sus propias heridas;* o bien: *potros enamorados protovuelos giradores hacia la salvedad.* No me resigno a dejar de anotar unos versos de García Martín; brillante, barroco, sensual, con claras influencias modernistas, dista mucho (como Julio López, César Antonio Molina o Miguel Herráez) de la sencillez de otros poetas mencionados:

Con sandalias de oro,
brazadas de jacintos y violetas
haces sonar la aldaba
de una casa vacía.

... ...

Con risas o diamantes
enjoyan la mañana.

En los contenidos, la antología puede decirse homogénea: el amor, la vida (yo diría *la naturaleza),* la muerte, el dolor, el pesimismo, etc., son comunes a la mayoría. Donde realmente estos poetas se distancian es, como hemos visto anteriormente, en los aspectos formales. Puede que la mayoría muestre un palpable neorromanticismo, pero con rigor no caben dudas en sus diferencias textuales. Quizá sea exagerado hablar de neobarroquismo en esta *Segunda antología del resurgimiento;* en gran parte de los poetas presentados existe una tendencia clara al clasicismo, no sólo por el cultivo de la sencillez en el lenguaje, la recuperación del metro o la rima o el soneto (valgan como ejemplos los versos machadianos de Isabel Abad, el exquisito Enrique Morón o el sonetista Ruiz-Amezcua), sino por el tono de equilibrio presente en los poemas. Véase este terceto de Ruiz-Amezcua:

Como yo, alto ciprés atardecido
bajo este volcán mío, cuando crece;
cuando morirse es cita permanente.

Aun así, la antología merece llevar el sobrenombre de *resurgimiento.* Son muchas, efectivamente, las constantes renacidas, recuperadas, de nuestra poesía española, aunque en algunos poetas se perciban aún ecos culturalistas o venecianos cercanos a los apéndices de los «novísimos» (véanse algunos poemas de García Martín o de Miguel Herráez) y en otros el verso esté en camino de maduración. Quevedo, o Machado, Rubén o Juan Ramón, Cernuda o Claudio Rodríguez, por no citar más nombres, pueden tener en algunos de estos poetas valiosos herederos si el tiempo no juega la mala pasada de lo imprevisible.—*SANTOS ALONSO (Santa Hortensia, 18, 6.º A. MADRID-2).*

CANDIDO PEREZ GALLEGO: *El testamento de Shakespeare: THE TEMPEST,* Instituto Shakespeare, Universidad de Valencia, Valencia, 1979, 290 págs.

Una tempestad provoca un naufragio, que desemboca en otra tempestad y más tarde en una calma de «mares tranquilos y vientos favorables, que facilitará el retorno a unos náufragos tras un festival de restituciones». Este es el telón de fondo que corresponde a la obra final de William Shakespeare, y que ahora encontramos tratada con gran acierto en su último libro por el profesor Pérez Gállego, quien nos introduce en esta isla de sentimientos y rencores mediante una prosa, que aunque en principio pueda parecer ardua, más tarde se nos convierte en familiar y despejada. El libro, dividido en cuatro apartados, se nos antoja, más por razones editoriales que de delimitación de contenidos, que nos evoca un análisis psicológico «que convertirá en 'prado florido' este experimento brutal de psicoterapia de grupo».

La isla se nos presenta como la metáfora de la conquista de la identidad, donde un binomio de personajes: Alonso-Sebastián, Próspero-Antonio y Ferdinand-Miranda, experimentan una metamorfosis política y social en busca de una restitución, de una utopía, «volver a tierra firme». Como muy bien dice el autor: «se nota una tendencia a que el perdón y final feliz aceleren «el orden de los acontecimientos», que tienen como broche de fondo la restauración de un orden nuevo. Pero ante esto, el amor, la palabra, el diálogo, la función, la magia, el poder, el orden y el caos se entremezclan haciendo de la isla un lugar donde se agrupan los que detentan el poder y los que pretenden recobrarlo. *The Tempest* como arranque de un método que señala el «paraíso cerrado»

de las islas de Joseph Conrand, y en el cual, amor y política se conjugan sin otro fin que la inserción del hombre en su libertad.

«*The Tempest* queda como una alegoría del 'viaje necesario' para entablar diálogo con nuestro pasado». Pero para entablar este diálogo, esta toma de conciencia con la realidad, esta reflexión, es necesaria la palabra en su constitución de lenguaje; el autor es consciente de ello y dedica un importante número de páginas al análisis de este hecho. Como muy bien se nos dice, «el lenguaje se comporta como un héroe más en *The Tempest,* puesto que hace la función de actor principal». La isla es como un tregua a la propia tempestad, un tiempo no de silencio, sino de palabras; así, desde el punto de vista lingüístico, se convierte en un marco que sitúa cada voz en su lugar exacto y hace que los actos sean las resultantes lógicas de un modelo de intercomunicación, que logra llegar «a un lugar de equilibrio semántico donde el viejo lenguaje y el nuevo compiten hasta alcanzar un posible punto de armonía».

El transcurso de la obra se nos muestra como una mezcla de fracaso, utopía, magia y final feliz que tiene como fin la defensa de la monarquía, «matizando su origen divino, en un momento en el que ésta empieza a tambalearse». Es el broche y cierre por excelencia, es la consecución de todas las obras, y podemos imaginar que el resto de Shakespeare es como un prólogo a la historia de esta isla encantada. Es, en definitiva, una conjunción de sistemas relacionados con el orden y con el poder, sin olvidar la Naturaleza; de este modo, dichos factores se unen en una curiosa simbiosis que tiene algo de vuelta al Paraíso y coloca a la obra en un lugar muy preferente dentro del tema de «construcción de una nueva utopía». *The Tempest* es el barco moral, movido por los vientos, que incluye las más dilatadas escenas de reconciliación, con el único fin de recobrar el ducado y perdonar al traidor. «Los 'vientos amotinados' no son imagen de la tempestad, sino preámbulo de Turner, y el 'verde mar' más nos remite a Hemingway que a una situación feliz de Pericles».

Un libro muy interesante, que contribuye en gran manera a que la obra del gran William Shakespeare se divulgue y conozca un poco más en España. En suma, un estudio valioso, que nos presenta a la literatura dentro de la literatura, estableciendo una gran cantidad de relaciones temáticas que concurren en dar vida a la crítica literaria.—*JOSE MANUEL BARRIO MARCO* *(Madre Vedruna, 27-2.º ZARAGOZA-8).*

EL CLASICISMO GENERACIONAL DE ABELARDO LINARES

La lectura del primer libro[1] de Abelardo Linares nos sitúa, de entrada, a su autor en una posición aparentemente marginada respecto de su generación. Esta irrumpió en la escena literaria con signo, que a algunos pudo parecer escandaloso por la resolución con que lo hacía, de ruptura. Poesía que, para generalizarla con muy pocas palabras, daba la espalda a la ética y abrazaba, con apasionado frenesí, la estética. Aparecieron unos primeros libros, de gran belleza algunos, que al tratar de reconocerlos, todavía sin perspectiva, en una tradición parecía que nos acercaban un viejo y entonces desvalorizado movimiento: el modernismo, así como ciertas anexas posiciones «decadentes». El contraste con la mayor parte de la poesía escrita en la posguerra era más que evidente. La inmediata irrupción de nuevos poetas, y el acelerado desarrollo de la obra en cada uno de ellos, dejó abandonado el apuntado modelo, y una abundantísima variedad de referencias literarias coexistieron en las distintas escrituras. El irracionalismo, la poesía pura, la experimentación del lenguaje, la escritura visual son, entre otras, algunas de estas presencias. Si hubiera que unirlas a todas en un componente igualador, que pudiera servir lo mismo a todas ellas, cabría hablar de un movimiento generacional que resucitaba profusa e indistintamente la «tradición de la vanguardia», tradición que podía ser en alguna ocasión de ayer mismo, como es el caso de algunos cultivadores hispanos del vecino «telquelismo». Pues bien, el libro de Linares, significativamente denominado *Mitos*, es de un afirmado y rotundo clasicismo, y viene a plantearnos desde otros supuestos el entendimiento de esta generación, ya que su heterodoxia con respecto a esa «tradición de la vanguardia» es clamorosa, y muy a tener en cuenta, ya que no es en este aspecto un libro insular, sino un componente más de un curioso y atractivo archipiélago.

Debo aclarar que no se trata, por supuesto, de uno de esos libros rezagados, que tanto abundan siempre, y que siguen los postulados de unas poéticas de generaciones precedentes; para demostrar esto me apoyaré en dos notas que son indubitablemente generacionales. La primera de ellas es la importancia que en esta poesía adquieren, por su abundancia y el manejo que de ellas hace, las referencias culturalistas. El componente culturalista, y este es un rasgo del extremado esteticismo generacional, adquiere una importancia tan grande que parece desplazar a la vida misma, aunque en los casos mejores lo que ocurre, y así sucede

[1] *Mitos*. Tercer suplemento de Calle del Aire, Sevilla, 1979.

también en esta poesía, es que la vida se está expresando a través de esas referencias culturales.

La segunda nota, que insertaría de inmediato este libro en su generación, a pesar de seguir la «tradición clásica» contraria de la «tradición de la vanguardia», es su explícita voluntariedad en la elección del modelo. Y esto es así porque, como veremos, sólo al hacer explícita tal voluntad se nos hace perceptible lo que de ruptura de las normas tiene esta elección. Advirtámoslo. Se trata de un grupo de poetas caracterizados por no querer seguir normas exclusivas (en esto estriba una de sus principales rupturas), que quieren afirmarse en la suprema libertad, por lo que todo es aprovechable y válido, todo menos el seguimiento mostrenco (no siempre evitado) de una tradición (vieja o nueva) que pueda parecer repetitiva. Es natural, y esperable, que esta búsqueda de libertad la iniciasen siguiendo la estela, más cercana a sus propósitos, de las anteriores estéticas de ruptura; y que les confundiera cualquier obra que no se alejase francamente de la estela más reconocida como tradicional. Mas, impuesta la corriente vanguardista, la suprema libertad será elegir también en la otra más sabida, y romper así con la posible normativa de esa «tradición de la vanguardia», que no lo es menos que la otra. Abelardo Linares, que se conoce muy bien todas las tradiciones, ha elegido la que ha creído convenirle más, y ha querido que los lectores percibiéramos que esa tradición era libremente escogida, para lo cual él mismo nos pone sobre las pistas, nos hace los guiños pertinentes. No se trata, pues, de seguir perezosa y epigonalmente una estética anterior, sino que, conociendo y valorando como lector los modelos que siguen la mayoría de sus compañeros, elige otros desde su libertad; y advertimos ahora que esta concreta elección era posible, y aun diríamos que necesaria, dentro de la pertenencia de su generación, pues posibilita —desde la posición más difícil— esa libertad suma que la caracteriza. Y como veremos, y es lo que la justifica en profundidad, se servirá de esa andadura clásica para afirmar su cosmovisión y hacerlo dentro de los postulados generacionales. Esta es, sin pretenderlo, su originalidad, del mismo modo que bastantes de sus compañeros yerran precisamente al pretender que creamos que, ante todo, hay que valorar en ellos «la originalidad». Se trata, en suma, en unos y en otros, de lograr la expresión personal dentro de las respectivas tradiciones, y a través de las obras hechas ser fieles a su tiempo. Si esto se consigue habrá poesía, y no la habrá si estos componentes, personal e histórico, están ausentes.

Antes de razonar esta elección hecha por Abelardo Linares, viéndola en consonancia con su visión del mundo, reparemos en un componente biográfico, no inesencial, según creo: su condición de sevilla-

no. Quien desde niño ha paseado la mirada por la ciudad mágica sabe que en la pervivencia de la tradición anida, a veces, no sólo la belleza, sino todo el enigma de la vida; cuando se habita un mundo lleno de innecesarias y ridículas novedades, de cambios muchas veces sólo destructores, se aprende a valorar, con el amor que da el conocimiento, el milagro de los logros sobrevividos, y esta custodia alcanza, ante el peligro de su destrucción, el mismo valor que el trazado del porvenir.

Es rasgo generacional mayoritariamente común el evitar las directas referencias biográficas, y nuestro poeta es muy cuidadoso de esta norma tácita. Mas la vida, aun escondida y con máscara, se nos refleja. El libro está escrito, por cuanto trasmina, desde la soledad, y testimonia recónditamente una pérdida esencial; se trata, dicho con palabras del mismo poeta, de una *sombra cautiva,* cautiva de un pasado en el que sí debió de existir el amor, o su inminencia. Estos condicionamientos vitales han ido creando una posible metafísica, en la que se reconoce una cierta aceptación del fin absoluto de la muerte, y con ella del olvido, el cual es vigorosamente deseado, pues sólo él podrá abolir el temor, la angustia y el deseo. El hombre se realizará en su sola plenitud cuando encarne en el olvido.

Era necesario subrayar este anhelo metafísico de la anulación del ser en el olvido antes de pasar a describir someramente una técnica que es principal y constante en el libro: el ocultamiento de sí mismo. Nos servirá de guía, para ésta y cuantas consideraciones hagamos desde ahora, un poema clave, el titulado «Un joven poeta compone versos hacia 1965», que es, según creo, una cumplida poética, y que cierra significativamente el volumen.

Este joven poeta, máscara del autor, trata de encontrar, en una noche de julio,

el final de un poema que te huye,
pues habla de ti mismo y aún ignoras
cómo será posible a un tiempo darle
esa voz tuya (siempre inconfundible
tras los ecos amados de otras voces)
sin que nada delate tu presencia.

Anotemos, en principio, esa huida, esa esquivez, en un poema (verdadero protagonista dentro del texto que estamos leyendo) que se nos quiere presentar como autobiográfico. Veamos ahora cuán precisa es la intencionalidad expresiva: al hablar de sí mismo, darle al texto «esa voz tuya», «sin que nada delate tu presencia». El libro, ya lo dijimos, está resuelto técnicamente todo él en función de ese logro; los procedimientos, conducentes a ello, son muy variados. En *Sombra cautiva,*

primera de las cinco secciones del libro, la más directamente confesional, se valdrá preferentemente de la objetivación, y así hará uso de la traslación del protagonista poemático a un «tú» o un «él» o un «nosotros»; en los dos únicos poemas en que habla desde el «yo» singular el evidente tono clásico, con eco prestigioso, que emplea nos produce una sensación de lejanía, enmascara de alguna manera el tono confesional del poema, y hace las veces de técnica distanciadora. La segunda y cuarta partes las titula idénticamente: *Dedicatorias y homenajes;* son, en total, ocho composiciones, en las que anhelos o experiencias propias, quizá muy importantes en la vida del hombre y del poeta, se insertan con naturalidad en el mundo de los otros, poetas admirados o queridos, y que por pertenecer también profundamente a aquellos le ocultan a él con seguridad total. Cumple, pues, la técnica con dos propósitos: hablar de sí mismo sin que nada delate su presencia, y con la noble generosidad de la gratitud. Bastaría leer el poema dedicado a los Machado para percibir de inmediato cómo el protagonista, tan machadiano (de Antonio), es el mismo que se nos ocultaba en *Sombra cautiva.*

En la parte que centra el libro, la tercera, denominada *Mitológica,* se sirve de las referencias helénicas, y de sus mitos, para ese perseguido ocultamiento personal. En «Hécate», por ejemplo, transparece tras el ocultamiento del mito el ya conocido y personal deseo del «olvido de todo lo que fui». Es toda esta parte, de gran belleza expresiva, un logrado homenaje de aquella cultura nutricia; esto último lo vemos excelentemente en el poema «Orfeo», en donde cumple la aventura del lector que, retado por la emoción de la belleza del mito, se desdobla en escritor, y trata de recrear en la escritura la experiencia leída de Orfeo. Reto asumido y logrado con éxito.

El quinto y último apartado, *Galería de espejos,* aborda la ocultación personal, esta vez desde la ficción histórica. Se trata de personales posibilidades de vida, o acaso de realidades, trasladadas a unos personajes desplazados en el tiempo. Como en los apartados anteriores, a excepción del primero, las referencias culturalistas sustentan firmemente la carne del poema. Si exceptuamos el poema que protagoniza Simón el Mago, son siempre españoles anónimos que, desde el año 75 antes de J.C. hasta el joven poeta de hoy mismo, se suceden a través de la historia. A veces, de forma muy indirecta, se oculta en la narración el emocionado homenaje a realidades tan amadas por el poeta como son la lengua castellana o la ciudad en la que nació y vive gozosamente. En el primer caso narra la elección que hace un monje de la lengua, que da entonces sus primeros vagidos, en detrimento del latín culto, y con la que quiere honrar a su Dios. En los dos poemas que exaltan

a Sevilla es ésta añorada desde el destierro. La voz de un árabe sevillano, desde Fez, en 1308, o la de un exiliado que presumimos liberal, ¿acaso el viejo Blanco-White, próximo a la muerte?, en 1840, son los instrumentos de la voz de nuestro poeta, que asume en ellos una posible situación vital propia. En el poema que mayoritariamente nos guía, «Un joven poeta compone versos hacia 1965», en el que expresa tan certeramente su poética, se oculta en un compañero de tareas apenas mayor en unos pocos años. Son los mínimos años, aunque suficientes, para que no pueda existir la identidad. La sutilidad del ocultamiento es extrema; en 1965, Abelardo Linares estaría sólo próximo a escribir sus primeros poemas.

En esta técnica de ocultamiento quisiera subrayar las claras presencias, buscadas, de otros poetas, como se señaló al hablar de las *Dedicatorias y homenajes,* que dan validez a ese paréntesis de los versos antes transcritos; dice refiriéndose a su propia voz:

(siempre inconfundible
tras los ecos amados de otras voces)

y que en la andadura general de la obra es de un tono marcadamente clásico, sin concreciones individuales, y que ayudan a lograr la finalidad deseada. Prosigue el poema:

Como un pequeño dios así podrías
ser todos y ninguno, confundirte
en cualquier personaje hasta el olvido
de ti mismo, ser tan sólo una sombra.

Y así aunamos las características formales de esta poesía en concordancia con la que vimos era su visión del mundo; en ella el destino del hombre, abrazado además con voluntad afirmadora, era el olvido. La poesía ha hecho realidad doblemente esa cosmovisión, no sólo al formularla conceptualmente (pues así llegamos a su conocimiento), sino en su correlato expresivo, por el que el poeta ha ido borrando toda individualidad formal, primero, y ocultando además su presencia en esa galería de espejos, donde se adelantan unos seres históricos o ficticios, y amparándose en esos poetas homenajeados o en los lejanos mitos de la Hélade.

Una característica de la generación, y de capital importancia, es la crisis que en ella sufre la percepción de la realidad, y sus dudas y su desaliento con respecto a que el poema la pueda traducir sin traicio-

narla [2]. (Una de las consecuencias de esto es el rechazo testimonial de lo biográfico, a que ya hemos hecho referencia. Cumple, así, el ocultamiento biográfico con la demanda cosmovisionaria propia y con la generacional.) Sin plantearse teóricamente el tema en ninguno de los restantes poemas, Abelardo Linares nos lo enuncia meridianamente:

El arte es fingimiento. No te importe
mentir en lo que ves o en lo que sientes,
pues verdad vale menos que belleza
y no es la realidad *sino el ensueño*
quien sustenta tu mundo de palabras.

Los versos subrayados son la más válida piedra de toque de la obligada inserción de Linares como legítimo componente de una generación que, sólo en apariencia, tan alejada parece estar de él. Otra nota coincidente, y también capital, como hemos dejado dicho al principio, será el culto del esteticismo (que en ellos significa abierta ruptura con el pragmatismo de la vida que la sociedad les propone, y firmemente rechazan), esteticismo advertido no sólo en la reiterada aparición de los elementos culturalistas antes señalados, sino en la ahora manifiesta divisa de su quehacer poético: «pues verdad vale menos que belleza», belleza que es la determinante de esta poesía. Una vez más asistimos a la superior valoración de la estética sobre la ética. Y así llegamos a la que posiblemente sea una de las principales razones de la elección hecha por él de sus modelos artísticos, pues el paradigma de la belleza lo ve Abelardo Linares en las posiciones clásicas. Sigamos la lectura del poema:

Pero ahora pon todo tu entusiasmo:
que sea el ritmo apenas vaga música
y no se vea pasión. Todo medido.

Que, nítida, la idea aliente siempre
en cada verso tuyo, pero cuida
de atender al más mínimo detalle
para dar la viveza necesaria,
ese aliento de vida a tus poemas.

En estos versos hay toda una formulación válida del quehacer normativo del clásico. No puedo extenderme, como desearía, en su glosa,

[2] Para un profundo entendimiento del conjunto generacional y la explicitación de su visión cosmovisionaria, léase el inteligente y esclarecedor prólogo de Carlos Bousoño a la poesía reunida de Guillermo Carnero.

GUILLERMO CARNERO: *Ensayo de una teoría de la visión (Poesía 1967-78)*. Estudio preliminar de Carlos Bousoño. Poesía Hiperión. Ediciones Peralta, Pamplona, 1979.

pero el lector podrá con facilidad hacerla por sí mismo. Quisiera, no obstante, destacar de estos versos una fórmula que, siendo clásica, conviene a la cosmovisión de Linares con fatalidad precisa: el poeta escribirá desde el entusiasmo para ocultar (de nuevo el ocultamiento) la pasión (es decir, lo que arrebata y desvela, ante nosotros y ante los demás, nuestra individualidad más desnuda). Finalizará, más tarde, el poema:

Y te estremece,

como revelación inesperada
de un lejano secreto que ya es tuyo,
intuir un final a tu poema.

Es decir, la poesía siempre como misterio; dirigida por la lucidez del espíritu, sí, pero también arrebatada por las fuentes oscuras de la revelación. De nuevo, y una vez más, se nos aparece la esencia clásica de esta poesía.

Ha sido mi intención, no sé si lograda, hacer ver que la incorporación de la tradición clásica en la poesía de la generación aún llamada de los «novísimos» es tan válida y ortodoxa, dentro de los postulados generacionales, como reconocidamente lo es la tradición de las vanguardias. Estimo que el hermoso libro de Abelardo Linares, al igual que algunos otros que le han precedido en esta dirección, han enriquecido las posibilidades expresivas del conjunto. Habrá de iniciarse su valoración, hasta ahora no suficientemente estimada, y por no sé qué error de perspectiva, incluso desdeñada. Su legitimidad generacional está, a mi modo de ver, fuera de toda duda; su valoración estricta dependerá, como siempre ocurre, de la calidad de los poemas. El resultado de estas observaciones, si es que alcanzan suficiente verdad, será llegar a la conclusión de la inesencialidad de la «tradición de la vanguardia» como imprescindible condición para pertenecer legítimamente a ella. Otras, y más profundas, son las condiciones inexcusables que la caracterizan, aunque no debemos olvidar que, para obtener sus logros, se han decantado mayoritariamente por su inserción en esa determinada tradición, la vanguardista. Por ello, además de por razones de estricta calidad, es tan valorable el libro, tan opuesto en este punto a la regla común, de Abelardo Linares.—*FRANCISCO BRINES (María Auxiliadora, 3. MADRID-20).*

LUIS SUÑEN: *Jorge Manrique,* EDAF, Ediciones-Distribuciones, S. A., Madrid, 1980, 280 págs.

Jorge Manrique sigue dando ocasión a nuevos estudios críticos. Nos ha sorprendido Luis Suñén por su gran erudición y por su presentación actualizada de un poeta tan clásico. No nos extraña, por otra parte, esta visión o nueva lectura de las *Coplas,* que hacemos nuestra reinterpretándolas.

El libro consta fundamentalmente de un extraordinario «estudio» introductor de la «poesía», un «cuadro cronológico» y una amplia «bibliografía» final.

Quiere dejar bien claro el autor, ya desde el principio, que Jorge Manrique (1440-1479) «es un producto de la situación de la Castilla del XV, y en ese marco cabe insertar su trayectoria vital, unida a intereses muy determinados» (pág. 22).

En cuanto a la «poesía amorosa», dice: «Tampoco aporta dosis alguna de originalidad, insertándose plenamente, por el contrario, en la corriente lírica del *amor cortés,* asimilada tardíamente por Castilla y que encuentra en Manrique una de sus últimas expresiones» (pág. 25). Será éste un arte de «sospirar», que utiliza un «código de lectura» en el cual, como enseña C. Pérez Gallego en su *Sintaxis social* (Ed. Fundamentos), hay un «lenguaje aceptado» que responde a unas «relaciones ordenadas».

Tampoco destacó Jorge Manrique por su «poesía burlesca»; así ha sido apreciado por la crítica y podemos constatar al leerlo. Las *Coplas* constituyen una obra maestra no sólo por esas maravillosas *sextillas dobles de pie quebrado* estudiadas por Navarro Tomás y cuya cita bibliográfica podemos ver en la edición de Cátedra (cuarta edición, 1978) llevada a cabo por Jesús-Manuel Alda Tesán (pág. 63), sino también por ese contenido mítico de «los ríos / que van a dar en la mar». La estrofa III, que transcribiremos a continuación, es precisamente uno de los textos inolvidables de la literatura, pues ha calado muy hondo entre la gente, que la siente y la repite:

Nuestras vidas son los ríos
que van a dar en la mar,
qu'es el morir;
allí van los señoríos
derechos a se acabar
e consumir;
allí los ríos caudales,
allí los otros medianos
e más chicos,

allegados son yguales
los que viuen por sus manos
e los ricos.

Para nosotros, esta estrofa constituye el núcleo genial que hace de las *Coplas* la obra maestra imperecedera, y todo el resto del poema, incluido el asunto temático del *Ubi sunt,* no representa más que un conjunto de tópicos tradicionales. Así lo han sabido apreciar igualmente tanto Pedro Salinas, en su *Jorge Manrique o tradición y originalidad* (Ed. Seix Barral), como Américo Castro, en *Hacia Cervantes* (Ed. Taurus). Aun a costa de disentir del excelente periodista autor, estamos más próximos al juicio de L. Cernuda, quien, en *Poesía y literatura* (Ed. Seix Barral), halla en las *Coplas* «una representación simbólica y universal de ella (de la muerte), contrastando su poderío irrevocable con la belleza efímera de la vida, y no para negar ésta, sino precisamente para acrisolar la belleza por la fugacidad» (citado por Suñén, pág. 104).

Nuestra interpretación sería la siguiente: «los ríos» simbolizan la vida en dinamismo, «nuestras vidas» distintas, individuales, hasta que desembocan inexorablemente en «la mar» («qu'es el morir»); pero «la mar» simboliza, a su vez, no sólo ese final inexorable de los ríos, sino también el renacimiento, mediante la evaporación y las nubes, de nuevos ríos, en las altas montañas, que recogen las lluvias y las nieves para empezar de nuevo su curso. Este ciclo interminable de vida atraviesa un período letal, el de la muerte o el mar, en donde magistralmente simbolizado, arquetípicamente conservado, Jorge Manrique supo ver ese fusionarse temporal de todos los «ríos» en un «mar», origen, a su vez, de renacimientos de ríos individuales. Bien se ha dado cuenta Luis Suñén, en Américo Castro, de esta fluidez sin muerte manriqueña, al afirmar: «para Castro, la estrofa presenta dos elementos clave: el sentido de posesión de la propia vida ('nuestras vidas') y la fluidez del río como opuesta a cualquier idea de mortalidad negativa» (pág. 88).

Muchos otros aciertos se aprecian en la obra de Luis Suñén, entre los que podríamos destacar la apreciación de la idea agustiniana del tiempo reducido a la nada (pág. 87), ya vista en Manrique por Salinas; la concepción de la guerra contra los moros como medio de alcanzar la salvación eterna y, al mismo tiempo, honor y fama en vida (pág. 133), o la filiación neoplatónica de alguna estrofa, según estudios realizados por María Rosa Lida de Malkiel, Jean Daniélou y Antonio Tovar (págs. 126-129); pero dejamos que el lector los descubra...

Felicitamos a Luis Suñén por este documentadísimo libro, que nos recuerda, en los símbolos y arquetipos manriqueños, el «río indómito»,

en los *Cuatro cuartetos,* de T. S. Eliot (Barral editores, Barcelona, 1971, página 75), y en Bertold Brecht, «la canción del río de las cosas»...—*EMILIO SERRANO (Apartado 4.020. Zaragoza).*

DESCUBRIMIENTO DE UN RESABIO

EXABIERRE EDER: *Bajo la noche,* Premio Sésamo 1981, Legasa Literaria, 1982.

El numerosísimas veces traído a colación «panorama de la narrativa española» (más o menos joven) se deja mirar, a estas alturas, como un algo vasto, desbordante, inabarcable: a tal punto es esto así, y vale más no entrar en razones, que nada tan descabellado, en este movedizo terreno, como el intento de levantar cartografías, descripciones de la fauna y flora, taxonomías, etc. Que para gustos se hicieron los colores. Pocos empeños, a mi ver, más impracticables que el de colocar en su casilla hipotéticamente correspondiente un nuevo elemento, modifique o no la fisonomía de dicho paisaje, tanto por la falta de casilleros medianamente rentables cuanto por el aspecto que presenta, consabidamente desolador, exhausto. Así que no es cosa de ponderar las virtudes curativas o, en su defecto, aromáticas, o sazonadoras, del árbol, arbusto, matojo o florecilla en cuestión.

De este proteico género que llaman novela, el especimen que comentamos, con ser de los de reciente descubrimiento, venir avalado por un incentivo de los que parecen aún de fiar, y aparecer en una editora no dada a estas puestas de largo, no trae, como era de esperar, ninguna novedad considerable: en el susodicho *desierto,* al decir de los *connaisseurs,* no caben alteraciones, deslumbramientos, hallazgos, manantiales u oasis. Quede el bosque o sus restos —en primavera o invierno— para otro momento, y echemos un vistazo a modo de botánico a las ramas que entretejen el individuo, uno más entre los millares que componen este reino.

Sabidas son las grietas que caracterizan por lo general la primera realización de un autor novel, máxime cuando su desmesurado esfuerzo consiste en dar repaso a su cotidianeidad y presentar la visión subjetiva que se desprenda, y tanto más si ese material no es otro que la estagnada vida de provincias, hoy, tal como le acontece, con sus ínfulas amiseriadas y esplendorosas tangibilidades, a un personajillo

—nunca un «yo», aunque (o precisamente por ello) se trate de uno análogo al de su autor—. Repaso y visión despersonalizados, telón y vitrina de una biografía que está ahí, expresados con una verborrea altisonante —la única quizá factible de entre las que pudieron ser—, cargados de una intencionalidad hipercrítica, demoledora (y estéril). Lo inamoviblemente establecido, en sus manifestaciones más variopintas, sale tan malparado del verbo de Eder como su personajillo de la actuación del mismo *establishment* —estatal, clerical, provincial, familiar y derivados—. No se oculta la vengatividad de este hiperbólico prosado de la vida provinciana (provincianismo: un gesto impúdico en público, su ilicitud y tercerismo, miradas de reojo): la capacidad de hacer mella de la palabra impresa no merece siquiera ser puesta en entredicho.

Bajo la noche, prometedora primera incursión, tiene por mentores, mentados o no en ella, a santones tan gigantes como usuales, como son Joyce, Lowry *et aliud,* vía Martín Santos. La novela toca las orillas cercanas y tentadoras del ensayo o del alegato a través del sarcasmo, del palabrismo y la crueldad, del inconformismo más flagrante y saludable. A fe que el propósito, de interés y nubosidad variable, está logrado, salvando dos tropiezos de los que sólo el hombre es capaz: la sintaxis —en tanto en cuanto descuajeringamiento del discurso que no justifica su procedencia: no se trata, en puridad, de un torrencial monólogo; a no ser que sea el del autor— y una ingenua falta de plan de conjunto, subsanada a tiempo y con gran suceso por la lúcida y saneada autoironía del segmento final, donde se dan cita todas las referencias de la narrativa de Eder, así como por la brevedad y el brío del texto.—*MIGUEL MARTINEZ ALVAREZ (calle Pizarro, 11, 3.º, 2. MADRID-13).*

DOS NOTAS SOBRE CINE

WERNER HERZOG: *Del caminar sobre hielo,* Muchnik Editores, Ediciones Alphaville, Madrid, 1981, 138 págs.

El caminar suele ser una alegoría del vivir. El caminante va tomando posesión del paisaje a medida que avanza, para abandonarlo al instante siguiente. El paisaje, las casas, los rostros, las nubes, los brillos y las sombras son su pasado, su presente y su futuro. Desfilan a su alrededor como imágenes irrepetibles con la cadencia que marcan sus pies al avanzar sobre el camino. Parafraseando a Luis Buñuel, se po-

día decir que el film es una simulación involuntaria del caminar: recortar figuras sobre un paisaje, anotar un rostro asomado a una ventana o unos dedos aferrando el manillar de una bicicleta; montar unas imágenes sobre otras en una secuencia inacabable. Devorar imágenes con el movimiento. Caminar, marchar, andar: rodar. Transformando el espacio en tiempo, en un discurso continuo que no necesita de la oscuridad, el andar es el film cotidiano del hombre.

Con *Del caminar sobre hielo,* Werner Herzog rodó una película que nunca veremos. Sin embargo, en este diario de marcha anota muchas de las imágenes que habitan sus films, tanto anteriores como posteriores al otoño de 1974 (fecha en que realiza su caminata de Munich a París). Se detiene en aquellos «signos de vida» que, paradójicamente, son expresión de una muerte siempre presente: «... viejos paquetes de cigarrillos... repletos de agua parecen cadáveres»; pequeños trozos de una revista pornográfica que al ser armados ofrecen una orgía de cuerpos mutilados; casas abandonadas donde conviven la humedad, las grietas y las oscuridades recelosas; brumas que ocupan la montaña; gusanos que dejan su huella moribunda sobre el hielo y ratas fugaces que espían la soledad del viajero.

Caminar es un pretexto para reflexionar, dejar vagar la memoria, anudar objetos presentes con otros ya desaparecidos, superponer cielos grises y opresivos a otros cielos ya distantes, enganchar el recuerdo de una guerra contada o la sombra del abuelo que decidió pasar la vida postrado. Saltar de la realidad a la pesadilla y entregarse al sueño sin resistencias.

Aguirre va tras El Dorado buscándose a sí mismo (Aguirre, *La cólera de Dios,* 1972). Steiner aspira a encontrarse en el vuelo (Steiner, *El gran éxtasis del escultor de madera,* 1974).

Herzog convierte al caminar en el más humilde y cotidiano de los vuelos: remontar la distancia para poder contemplar su propia figura, como una sombra entumecida en el paisaje.

El año 1974 está lleno de expectativas para el cine alemán. Se habla de «nuevo cine» (eufemismo con el que se suelen encubrir importantes operaciones de distribución), y los jóvenes y no tan jóvenes realizadores miran con esperanza y admiración a la generación de intelectuales y directores que dieron vida al más revulsivo y valioso período del cine alemán: el expresionista. Lotte Eisner, Eisnerin, como la llamaba Bertolt Brecht, está gravemente enferma en París. La brillante ensayista de «La pantalla diabólica» es uno de los últimos nexos vivientes con aquella época. Herzog escribe en su diario: «El cine alemán no podía prescindir todavía de ella». Y parte de Munich a París, ofreciendo su marcha en un gesto expiatorio.

Herzog hace del caminar su vida (espejo de las oscuridades y las luces del mundo). Mirar lo sombrío de la vida con los ojos absortos del caminante es redimir la propia existencia.

Diario de veintiún días de viaje solitario y marginal (como su cine y sus personajes) por carreteras húmedas y valles en penumbras, con el hielo en los huesos, este texto de Werner Herzog es un glosario de las angustias y obsesiones que recorren sus filmes. Para este hombre de treinta y nueve años, descendiente de hugonotes, caminar (mirar) la vida es la única manera de enfrentar a la muerte. Este ejercicio a veces brutal, otras desgarrador, pero siempre fascinante, debe ser oficiado, inapelablemente, en solitario: «¿Es bueno estar solo? Sí, lo es. Sólo que acentúa el carácter dramático del porvenir». Tal vez por ello, en París, al final de su peregrinación —y de su diario—, frente a Lotte Eisner, escribió: «Entonces me miró con fina sonrisa, y puesto que sabía que yo era de los que caminan y desamparado, por tanto, me comprendió».—*A G. F.*

RAFAEL UTRERA: *Modernismo y 98 frente a cinematógrafo,* Universidad de Sevilla, Colección de Bolsillo, 1981, 265 págs.

Pío Baroja dividió al mundo literario de su tiempo entre cinematófilos y cinematófobos. Esta clasificación basada en la adhesión o aversión que suscitó la aparición del cinematógrafo, ilustra hasta qué punto el cine tuvo un parto traumático y una aceptación aún más difícil en la sociedad ilustrada de la época. Que modernistas y noventayochistas tomaran distancia del cine o arremetieran contra él no es demasiado extraño si pensamos que los propios creadores del cinematógrafo, los hermanos Lumière, lo desahuciaron antes que empezara a caminar. El rechazo del cine como medio de expresión y vehículo cultural implicó, en su momento, una toma de postura y, por tanto, una definición de los límites de la capacidad expresiva del hombre. Por el camino de la negación, escritores y teóricos del arte, se aproximaron al fenómeno cinematográfico y a una definición del mismo. Hay dos actitudes generalizadas entre modernistas e integrantes de la generación del 98 frente al cine. Por una parte, un evidente distanciamiento. Pío Baroja, replicando a algunos críticos ingleses que ven en sus novelas elementos cinematográficos, subraya: «... en mi vida no habré visto más que un par de docenas de películas» (pág. 81). En segundo término, se percibe el deseo de acotar y disminuir las posibilidades expresivas del cine respecto de otras artes más «nobles»: «... el cine es, con relación al

teatro, lo que la pianola comparada con el piano». afirma en 1928 Manuel Bueno (pág. 153). El cine queda reducido a un pasatiempo (para Unamuno, en el sentido de despilfarrar el tiempo: «El ojo que se hace a la película de cine difícilmente podrá ver crecer la hierba» [página 133]). La aparición del cine molesta porque sus contornos no son claros. Es una especie de intruso que participa de algunas características de otras artes, pero mantiene oculta su especificidad. Disloca la tradicional división de las artes al adentrarse en ellas y apropiarse de técnicas y recursos expresivos.

Sin embargo, su aparición, como una tierra nueva, desconocida y, por tanto, salvaje, se presta a ser cultivada, dominada (colonizada, apunta certeramente Rafael Utrera), por los hombres de letras. El desdén por aquel «ingenio» que carece de formas precisas, genera en el hombre de letras un sentimiento ambiguo: abordarlo para imponerle las normas de un arte más arraigado: la literatura. *Azorín,* que pasará de la indiferencia frente al cine a una voraz asiduidad («... he visto en tres años unas seiscientas películas...») afirmará rotundamente: «El cine es literatura; si no es literatura, no es nada» (pág. 202).

En la descalificación global del cine como elemento cultural se recurrirá a diversos argumentos, fundamentados a veces en la moral: «... el cine que es mudo, estimula directamente los afectos, sin espiritualizarlos, sin objetivarlos como hace la música», arguye Ramiro de Maeztu (pág. 89). Se le atribuye frivolidad y se le recrimina su contribución a la transformación de las costumbres en la vida urbana: «Lo que influye de una manera preponderante en estas ciudades es la moda, el lujo, y como diversión, el cinematógrafo», se lamenta Pío Baroja (página 63). Se identifica al cine como una diversión, un número de feria, ante lo que Unamuno reacciona diciendo: «¿Distracciones? ¿Diversiones? ¡No, a Dios gracias, no! Ni dis-tracción, ni diversión, sino más bien in-tracción e in-versión» (pág. 137). Esta visión del cine lleva a un corolario obligado: «El cinematógrafo es el arte adecuado a una época de gentes perezosas», Manuel Bueno (pág. 151).

El círculo de condenas del cine transparenta la desaprobación a su carácter colectivo, al consumo masivo, por momentos tumultuoso del cine, frente a la relación íntima y solitaria del lector y su libro. Rechazo a la promiscuidad del cinematógrafo y, sobre todo, a su factura industrial. El cine es una expresión, como otras, de la sociedad industrial, de lo seriado, de la modernidad, de lo no arraigado, lo carente de tradición: lo no natural. «Deja la civilización con el ferrocarril, el telégrafo, el teléfono, el water y llévate la cultura en el alma», exhorta Unamuno (pág. 133).

Pero el cine está allí, crece, se reproduce y, a veces, asombra. Los

hombres de la generación del 98, se acercan a él con reticencias que, en algunos casos, deviene en verdadero fervor. Valle Inclán percibe con claridad sus conexiones con el teatro y ve en el cinematógrafo la culminación de algunas técnicas soñadas para la escena teatral. Más aún, su obra anticipa y se enriquece (siempre es difícil determinar el sentido de la *corriente*) con el cinematógrafo. La cuestión del punto de vista, elemento decisivo en la planificación de la escena cinematográfica; el primer plano, conquista fundamental de la estética del cine, y el desplazamiento de la cámara son abordados e incorporados por Valle Inclán en la construcción de su obra. No casualmente, éste revela un gran entusiasmo por el cine, al que califica de «nuevo arte» (página 160), y llega a predecir —invirtiendo la generalizada dirección de las influencias— que el teatro recibirá del cine un aliento renovador.

La más extensa e intensa relación con el cinematógrafo la tendrá *Azorín*. Su novela prefigura la estructura y las precisiones del guión de cine. Francisco Romá (citado por Rafael Utrera) enumera en su libro *Azorín y el cine,* los recursos cinematográficos que se evidencian en la obra del escritor. *Azorín* (junto a Pío Baroja) es uno de los pocos noventayochistas que escriben historias o guiones para ser filmados. «*Azorín,* un escritor», es un escueto autorretrato escrito para ser rodado en seis secuencias, incluido por Antonio Bestard Fornis en su artículo «*Azorín* ante el cinema», que *Cuadernos* publica, en su número monográfico dedicado al escritor, en 1968. En la década del cincuenta, *Azorín,* transformado en un asiduo espectador, publica gran cantidad de críticas y reflexiones sobre el cine. Estos artículos no sólo constituyen un catálogo de sus preferencias. Perfilan, además, un esfuerzo por comprender los mecanismos del cine y revelar su especificidad como expresión artística, condición esta última que da por sentada y que le lleva a rechazar el término película, por considerar que su significado etimológico de pielecita (que Unamuno gustaba remarcar) disminuye el verdadero valor del mejor cine. Atribuye a Lope de Vega el carácter de anticipador del cine en muchas de sus comedias. Se entusiasma con los actores y les endilga a ellos «el principal atractivo del cine» (pág. 221). Le preocupa el tratamiento de la luz y advierte su función esencial en la valoración del cine. Defiende ardorosamente el doblaje, aunque le fastidian las malas traducciones. Se resiste a aceptar la identificación director-autor y busca al responsable del filme en el escritor cinematográfico. Está claro que *Azorín* se plante la comprensión del cine desde su perspectiva de escritor: abunda en referencias literarias al criticar una película y centra su idea del cine en la calidad del guión que, a modo de partitura, ejecutan tanto los actores, como el director y los camarógrafos.

El libro de Rafael Utrera aporta nuevos datos para la valoración de las relaciones entre el cine y la literatura. Ayuda a definir los perfiles del cinematógrafo en las siempre difusas zonas de contacto con otras artes y con otros hombres.—*ALBERTO GARCIA FERRER (Grúcer, 8. MADRID-17).*

NOTAS BREVES

ARNOLDO LIBERMAN: *Gustav Mahler o el corazón abrumado (Búsqueda en cuatro movimientos).* Altalena Editores. Madrid, 1982, 182 págs.

No es sencillo hablar de Gustav Mahler. Existe una especie de abismo entre su tiempo, su música, y nosotros. Un espacio que nos distancia de los sufrimientos del creador, de sus preocupaciones y del clima en que llevó adelante sus proyectos con mejor o peor fortuna. El artista, tal como ha señalado en numerosas ocasiones Gonzalo Torrente Ballester, se adelanta a su época y lo comprueba en el trato que recibe de la misma. Modernamente, cuando el arte parece un fruto condenado a muerte por los juegos combinatorios de computadoras y procesos mecánicos, es fácil entender que ese «enfrentamiento» real y esencial con los modelos vigentes represente un objetivo a realizar, un punto de partida del autor. No ha de considerarse por esto extraño ni caprichoso el «encuentro» de Visconti con la música mahleriana cuando pretendía enfrentarse con *La muerte en Venecia,* de Thomas Mann. Se dio un reconocimiento de lo oculto y contradictorio en aquel tiempo que inspira a Arnoldo Liberman a indagar en el Madrid de 1982 o en la Viena fronteriza del Novecientos... «para» Mahler.

Todo lo que Arnoldo Liberman ha recogido en *Gustav Mahler o el corazón abrumado* no es susceptible de componer una biografía del músico, porque la ruta discurre por otra senda, Liberman llega a comprender y a dialogar con Mahler formal, espiritualmente. Pero el mérito de su trabajo no es sólo científico. Liberman crea el contexto de una incomprensión que agredió de manera continua al creador, y respetando su individualidad lo sumerge con libertad en sus propias afirmaciones y confesiones. Por ello es Liberman muy preciso —aunque las referencias pudieran dar a entender lo contrario— cuando comunica las impresiones que le sugiere Mahler y su búsqueda, ante su tumba o engullido por las variantes de su personalidad en los epistolarios del propio Mahler, de su esposa, Alma, o en las meditaciones de Freud, que comu-

nican esa soledad «abrumada», temerosa del amor, sentimental, que surge de un período de enfebrecida innovación (que nos habla de Wagner, de Bruckner, de Schubert y también de Schönberg, de Debussy, de Strawinsky...): «Mahler es —como los fantasmas queridos que pueblan nuestro mundo interno— un prolongado discurso», en palabras de Liberman.

Un fantasma, un momento que se aparta de la retórica, de lo banal, para introducirse en lo literario, de acuerdo con el temperamento cultural y curioso de Mahler. Y, sin embargo, un momento que también elige el camino del silencio para significar —tal como nos lo muestra Liberman en cada una de las páginas de su libro— su melancolía, su indecisión o para subrayar el rechazo con que se corresponde a sus múltiples esfuerzos por no quedar anclado en una época que no puede pertenecerle.

Arnoldo Liberman no se detiene por estas razones apuntadas en esa opresión que castiga con frecuencia el talento explosivo vertido en la música de Mahler, apunta más lejos. El largo trayecto de este viaje nos implica en el sentido auténtico de la creación que, siendo tentativa, es consumación de una ruptura que tiende y, en el fondo, espera de lo más alto: de Dios. El debate de conceptos que Liberman nos ofrece, mediante los análisis de Freud, las consideraciones de Buber, los juicios de Adorno y las relaciones que le unen a Zweig, a Musil, a Kafka, a Proust, profundizan y amplían ese campo creativo que Liberman no ha tenido la tentación de separar y tampoco de agotar. En cualquier caso, y aun tratándose de un fruto personal, Arnoldo Liberman ha entregado con su texto algo que supera la categoría de visión; los fantasmas no han huido, pero sus palabras y su sincera emoción representan hermosas oportunidades de conocerlos sin temor al saber de aquel hombre que siempre apostó por la razón de la juventud, aun sin llegar a comprenderla del todo.—*F. J. S.*

JAVIER LOSTALE: *Figura en el paseo marítimo.* Ediciones Hiperión. Colección Scardanelli de poesía. Madrid, 1981, 57 págs.

Inmensidad contra inmensidad. Sed, por la expresión de Gil-Albert, que puede ser tomada gota a gota, bebida, a pesar de su condición de inagotable; armonía en el ahogo, precipitación en la calma, altura que se enfrenta a la luz, a los rastros líricos y ligeros que señalan la hermosura y encubren los indicios de la destrucción, y también fragilidad, muerte. El medio que lleva a una intensa amistad a la mar y al amor

no es sólo observación, es vivencia. Y Javier Lostalé lo reconoce, aguardando en su poesía inquieta, en la que encubre el poderío de un sentimentalismo que remonta todos los obstáculos y en la que trata de situar una verdad que margine evidencias letales:

Todo el horizonte es signo
de lo que alguien escucha.
Sin sombra avanza un cuerpo,
anuncio sólo en la transparente luz.
Y unos labios lo nombran.

Pero no es temor la fuente de esa actitud, sino lucidez. En algunos poemas de *Figura en el paseo marítimo* hallamos una articulación expansiva de motivos que se resumen en la posibilidad de vida que regala el amor; así, en «Ciudad» o en «Mortal...» se verifica una complacencia en una experimentación que no se detiene en la sensualidad ni en el equilibrio y tampoco en la trascendencia de las dos fuerzas contendientes de la obra de Lostalé. Experimentación articulada por secuencias que recogen pistas y signos al evolucionar en el latido de la emoción comprimida por la realidad, y que en el resto de los versos es afirmación, ascendencia, ascensión a un estado que evoca aquella creencia de Sábato: «Los seres humanos no pueden representar nunca las angustias metafísicas al estado de puras ideas, sino que lo hacen encarnándolas...».

Inquietud la de Lostalé, angustia, o probablemente interrogación, que huye de los tópicos y que se afirma con naturalidad en las resonancias del amor, en los reflejos inesperados que aprisionan la sensibilidad cálida con que Lostalé nos va acercando a su obra, hasta conseguir en el silencio que la poseamos sin destruirla, sin enfrentarnos a la crudeza de las palabras de Oscar Wilde, donde amor y muerte caminan cogidas de la mano. Un respiro frente a la mar y en el ánimo del sencillo confidente que nos habla desde el paseo marítimo.—*F. J. S.*

VARIOS: *Poesía joven en Puerto Rico.* Ediciones Mairena. Puerto Rico, 1981, 135 págs.

Cinco preguntas, veinte poetas y, en consecuencia, cientos de respuestas que dibujan para nosotros un panorama aproximado de la promesa vital que este esfuerzo conjunto representa para la cultura de un pueblo, de todos los pueblos. Y como señalaba César Vallejo al criticar a los poetas coetáneos que entendían el vanguardismo en base a un vocabulario nuevo, pero impropio, cabe decir, tras la lectura de esta anto-

logía de textos, que no es tal el caso del grupo de poetas que nos entrega ahora una significativa muestra de su labor; no es, por tanto, necesario —como pensaba Vallejo— decir que se es autóctono, sino de serlo efectivamente sin necesidad de proclamarlo como una etiqueta más. Aquí radica la originalidad y la frescura de este admirable volumen.

Cinco preguntas vertebran un ámbito de formación de los autores y autoras reunidos en esta ocasión: ¿Qué significa la poesía? ¿Qué criterio merece la poesía actual de Puerto Rico? ¿Existe una pertenencia a grupos o movimientos poéticos? ¿De qué poetas se nutre la lectura, la creación poética joven de los autores puertorriqueños entrevistados? ¿Favorece el ambiente del mundo moderno la creación poética? Las respuestas son variadas, al igual que las concepciones creativas expuestas por la práctica poética en las páginas de *Poesía joven*... Eso impone la necesidad de esbozar un apunte sobre cada uno de los nombres, como una prueba más... sin ser la respuesta que se advierte latente en cada declaración como una esperanza que asemeja la poesía joven de Puerto Rico a la de otros ámbitos: esta deseada fraternidad es la única esperanza, en el fondo del libro.

El encuentro juvenil se reafirma en Samuel Segarra como observación de la realidad en la que interviene detectando sus contrastes, a través de la evocación en algunos momentos, de forma similar al retorno que se aprecia en Ramírez Córdova cuando se tiende a los pormenores de alrededor para descubrirlo simbólicamente, en la quietud; contexto real que tiene nombre para Marithelma Costa, Puerto Rico, y poesía, razón de vida y guía en la búsqueda de un «todo» que es —también— poesía.

Hay otros modos de configurar este fenómeno. Giselle Duchesne Winter delimita en sus versos la poesía y la realidad, aspiración aquella a un «transformar la vida» que se expresa como un canto de amor prolongado, agresivo. En Reyes Dávila, en cambio, esa globalidad real ha de adquirir forma en lo inmediato, en el hallazgo de la persona como sinónimo de verdad, como ocurre en la poesía de Ortiz Resto, cuando la poesía se convierte en un vehículo de reconocimiento que desemboca en los demás, surgiendo como una condición vital insaciable.

En Francisco Feliciano Sánchez esa agresividad tiene en sí una intención que se materializa en la necesidad de ampliar la realidad, o de acabar con los esquemas que la limitan al individuo. Necesidad que la poesía de Sarah D. Irizarry propone en una política que a veces es huida de lo contradictorio, del mundo, aunque huida lúcida, irónica, ágil y enamorada. Edgardo Nieves Mieles parte igualmente de la intimidad, pero agregando un tono de distanciamiento que resalta la con-

dición humana con ciertos elementos narrativos, a veces deseos. Mena Santiago, pulcro, sencillo, realiza en sus poemas un ejercicio sutil de autorreflexión, de interiorización, que asocia a la persona con la realidad circundante. Giannina Delgado abandona en cierto modo estos criterios, para acentuar la desnudez de las palabras como desnudez del alma, como sensaciones reveladas, amorosas, vivas, que pone en relación desde la individualidad, al contrario de Oquendo Medina, que ejerce una personalización poética de las calles puertorriqueñas en un debate entre los posibles y los imposibles del ser, ante las invitaciones —o tentaciones— de la nostalgia.

Desde otro espacio que no puede ser tachado de onírico, sino fundiendo sentimiento, sueño, razón, Marcano Montañez asciende a las alturas, a los valores, se aleja de los abismos que le inspiran y le confieren su humildad de distancias y búsquedas, que nos introducen en las motivaciones de poetas que sugieren un lenguaje menos común, más lírico en cuanto a sus fuentes. Daniel Torres se define en una esfera de metáforas, que subraya ánimo, sensualidad y desilusión para resaltar la sorpresa de la naturalidad y lo cotidiano. De nuevo las calles. Y de nuevo los ritmos, los símbolos y un lenguaje que sugiere múltiples imágenes en los poemas de Reyes Ayala, a manera de cantos que aplastan lo real, que imponen la creación a lo corriente y se amotinan en su seno. Con esa insistencia Carmen Adaljisa Dávila se apoya en un sentir de autenticidad y sinceridad, en busca de su identidad, a veces como juego que nos une a los demás.

Hilda Mundo López establece en cambio —golpes, metáforas, símbolos— una separación entre el sentimentalismo como motor existencial que vence todos los obstáculos y que en sus versos se transmuta en fe. En paralelo, Obed-Edom, mediante figuras, sombras, deseos, encuentra la verdad al borde de la vida y la muerte, al borde del amor y de la muerte, más cercanos a nosotros, en un combate que recoge Colón León y desarrolla entre lo formal y lo espiritual de sus versos, ruptura y, al mismo tiempo, búsqueda del ser que siempre se adelanta al pensamiento.

Estas son algunas de las verdades de la joven poesía puertorriqueña, que será difícil ignorar.—*F. J. S.*

JUAN PEDRO APARICIO: *Lo que es del César*. Editorial Alfaguara. Madrid, 1981, 214 págs.

Hubiera resultado extraño y contradictorio que los conflictos y necesidades de América no se manifestasen en la literatura. América es,

en sí, un problema contradictorio de esencias, existencias, circunstancias, valores, convicciones y actitudes: ahí se inicia el conflicto entre lo que se llama el gigante del Norte, Norteamérica, y ese territorio múltiple que la cultura europea ha tenido finalmente que reconocer después de años de silencio, Iberoamérica. No obstante, el fenómeno puede ser también inverso: la incomprensión puede afectar a las referencias «europeas» más relacionadas con Iberoamérica. Y en este punto es cuando descubrimos que la novela de Juan Pedro Aparicio, *Lo que es del César,* rompe con esa serie de violencias que definen la serie de novelas que los autores iberoamericanos han compuesto acerca del propio ser de su pueblo, las «novelas de los dictadores».

El poder tiene en España uno de los campos más atrayentes y convulsos de creación. No es por ello extraño que los acontecimientos llevasen a Ramón María del Valle-Inclán a construir una ficción que aludía a la realidad social de su patria y a situarla lejos de sus fronteras. *Tirano Banderas* es la raíz que hermana en lo profundo esa coincidencia histórica de los novelistas americanos y de los autores españoles. En esta ocasión, Juan Pedro Aparicio ha regresado a los inicios de un proceso creativo e intelectivo de condena del poder, en el que persiste la duda de destruir en la práctica esa noción que aglutina el abuso, la degradación, el castigo, la injusticia, la crueldad, la arbitrariedad...; ha vuelto a Valle-Inclán para comprender —o creer— en el presente. Este dato es preciso recalcarlo en cuanto amplios sectores de la crítica acogieron su novela con relativa desconfianza, sin leerla, como si de un subproducto literario se tratase.

Pero no es así. Juan Pedro Aparicio ha «necesitado» escribir *Lo que es del César* para sentirse firme sobre sus principios y para identificar la realidad. Y lo ha realizado respondiendo a una llamada personal de su infancia, de su juventud y de la madurez con que ha llevado a término su singladura de tiempo y creencia, sin marginar las enseñanzas de Asturias, García Márquez, Fuentes, Rulfo y tampoco el legado crítico que se desprende de la «generación del 98», en particular Baroja, Antonio Machado y Ortega. El poder provoca siempre una búsqueda de principios diferenciadores de su brutalidad, una ética. Esto es lo que perfila caracteres tan resueltos como los de Angel Pestaña, cuya personalidad melancólica pero honesta se reconoce en el fondo de la novela, en la sencillez con que Aparicio ha contestado humilde y poéticamente a su pasado.—*F. J. S.*

OSCAR RODRIGUEZ CONTRERAS: *Una sola memoria.* Vinicio Romero, Editor. Caracas, 1981, 56 págs.

Este libro señala un regreso, no sólo material, sino poético, tal como indica Ernestina Salcedo Pizani en el prólogo de *Una sola memoria.* Un regreso que afirma la memoria en torno a unos temas que denuncian una mayor riqueza, sintetizada por el valor que Ramírez Contreras confiere a la expresión de sus poemas y que cifra en una especie de recato o suspensión el principal don de su palabra.

Recato a veces contestado, no sólo caudal fluyente de imágenes, juegos y rincones del mundo asimilados en el poema con una intención testimonial. Réplica que señala un debate interior entre la distancia de los recuerdos y el retorno, que brota de las palabras como una explosión, con una pretensión de permanencia que trascienda de la impresión primera que las provocó ya con su calor poético.

Incliné mi silencio
delante de tus
fugaces palabras
y
el presente se deshizo
sin
haberlo
alcanzado.

Este esfuerzo de Ramírez Contreras choca contra los límites de esa indecisión que le retiene en los lugares que le impulsa a escribir, en el hecho del viaje. *Una sola memoria,* por ello, no parece un viaje, sino el fruto de la reflexión que sitúa un intervalo entre nuevas singladuras de un desplazamiento que se adivina agitado e insatisfecho en la soledad que bordea su verbo. Soledad que le mueve, que retrata sus estados de ánimo, sus discrepancias respecto a lo pretérito y a lo anhelado en el presente inmóvil de aquel instante que encadenó su vida a una sensación que le domina y alimenta su alegoría, pero no en afirmaciones, sino en lo opuesto: en interrogantes que surcan esa ruta de fragmentos que van conformando paulatinamente su retrato en la añoranza de presencias intuidas. En *Una sola memoria* la poesía es ausencia... de lo querido, antes de transformarse en amor.—*F. J. S.*

XAVIER PALAU: *El señor gastado.* La Gaya Ciencia. Barcelona, 1980, 85 págs.

Dos tendencias se reparten la soberanía de estas páginas: por una parte, la turbulencia incontenible de las dudas becketianas, y que de hecho ligan las paradojas absurdas pero significativas —y ambos términos considerados en su mejor sentido— de Ionesco, Pirandello, Jardiel... que también encontramos en algunos capítulos de la filosofía de Unamuno, de Sartre..., y, por otra, el equilibrio crítico y estético de Eliot, vinculado al reposo conceptual y humano de Valery, de Mauriac, del Mann de su última época, de Borges. Duda en algunos casos decidida, en otras acongojada, temblorosa como la cita de Conrad que abre el poemario, horrorizada.

Ambas fuerzas contrarrestan la intensidad que vierten sobre los poemas de *El señor gastado.* Aquí es donde interviene Xavier Palau, depurando esa complementación de los elementos más caracterizados en su trabajo, actuando en lo cotidiano, en la reflexión, en la memoria que repasa los límites de cada poema y que da una especial entonación a los recuerdos, aunque sin entregarse al pasado. El interés de Palau es otro: deducir de los objetos más corrientes los significados de mayor importancia en su obra, lo que muestra su capacidad para acusar a los tópicos, para condenarlos, con una sencillez que sobreentiende más de lo que parece a primera vista, y no simplemente nombres.

En *El señor gastado* hay de manera permanente una profunda comunicación con un ser omnisciente, que a su vez se transforma en un ser múltiple, engañoso, voluble, con el «otro», que a su vez es «otros», pretensión conquistada hacia la que avanzamos a través de los objetos que componen una seca descripción —resuelta por Palau en favor de sus metáforas, de sus personajes más poéticos (niños, paseantes, amigos, fantasmas)— de su vivienda. El mundo no deja de ser un pañuelo, un impecable y seco pañuelo, o una camisa, o una luna inmóvil y cruel de la que esperamos amor.

> *Le hablo a usted*
> *Llueve contra el rostro*
> *Sólo esos labios que se mueven*
> *Y el ruido del tejado.*

La interpretación que completa Xavier Palau mediante su acción no afecta únicamente a la realidad que le aprisiona, es una intentona que se apoya en lo más accesible al ser humano: sus distracciones, sus desvaríos, en algunos casos los lugares comunes de su conversación o de sus pasos por la tierra —nacer, vivir, morir—; su intervención se in-

terpone entre la acometividad del absurdo próximo y del equilibrio de la represión instintiva de la armonía. Ambas fuerzas, ambas empresas, son las que chocan contra el desgaste, porque en el poeta anida también la sombra de una creencia escéptica que siempre estima la inutilidad de sus esfuerzos. Ese es el valor de *El señor gastado:* manifestar la desesperanza en una esfera de tiempo que no se detiene.—*F. J. S.*

ANTONIO ANGUIZ PAJARON/CARLOS CREMADES MARCO: *Del pasado ibense.* Cajas de Ahorros de Alicante y Murcia. Alicante, 1981, 655 págs.

Tal vez sea impropio referirse a un poeta que aún sufre el aislamiento y que hasta cierto punto lo fomenta por sí mismo. Sin embargo, al recordar aquellos versos que tantas veces ha cantado, Lou Reed sugiere esa certeza inexorable del propio trabajo, aun cuando parece algo pequeño, insignificante, mínimo, pero que va creciendo piedra a piedra y se levanta al fin, no con la solemnidad de un monumento, pero sí con esa energía que construye o que reconstruye, sin ceder una pizca de ilusión al olvido, que en este caso hemos de considerar como sinónimo de desprecio.

Lou Reed trae, desde su aparente pasividad ante lo que representa una civilización entera, aquello que impone el descubrimiento de una labor que se fundamenta en ilusión y en desprendimiento, en la admirable alegría del conocer en las brumas de lo que aparece como Historia a secas. Y, no obstante, al apreciar la magnitud de ese interés que saca de una especie de sombrero de ilusionista nombres que pertenecen a lo que Azorín denominaba, igual que Miguel de Unamuno, pero con una pasión que nos conduce directamente a la minuciosidad intelectual de Angel Ganivet, «intrahistoria», no queda otro camino que el del reconocimiento...

Los hombres de familia rica a menudo causan la caída de los imperios,
mientras que los hombres que empiezan con nada
a menudo no hacen nada en absoluto.

Como contestación, o quizá como prueba —la resolución de un asunto de esta naturaleza es siempre difícil—, puede decirse que los autores de este volumen, que han recuperado con dedicación el pasado de un pedazo de tierra alicantina —la suya—, no pertenecen ni a una familia agraciada ni han partido de la nada. Pero sí coinciden en el rechazo de

lo absoluto. Los imperios se encuentran condenados, pero no la vida interior y sincera de los pueblos, y más cuando los hombres se hallan afectados por ese amor a la patria chica que les conduce a las tinieblas de los datos que han de buscarse y encontrarse «dentro» de la evolución de la propia comunidad. Anguiz Pajarón y Carlos Cremades Marco, ambos médicos, aglutinan el amor entrañable de otros hombres por su tiera, por su primera referencia, esa verdad que se toca cuando leemos a Sender o a Proust y que, en principio, parece nimia, pero que crece rebajando el poder de la soberbia.

Es así que pedazo a pedazo, Anguiz Pajarón y Carlos Cremades Marco atesoran en este «almario» del pasado de Ibi leyendas, personajes, guerras, exilios y devociones que sólo pueden ser calificados en los términos que emplean los autores de este libro: inquietud y laboriosidad... de hombres y mujeres que han recibido una tradición que rehacen ante nuevos horizontes, aunque éstos broten de las cenizas.

Hoy, cuando las tradiciones son atacadas por la fácil razón del porque sí, conmueve pensar —y así lo recalcan los trabajos de Carlos Cremades Marco, sobre todo— que ese interés se eleva a la categoría de culto, aunque sin confundirse por ello con la nostalgia. Aquí queda, poco a poco, con una levedad poética, esa nada afirmativa a la que se refería Reed, de una identidad, en la que el pasado no supone un obstáculo, sino precisamente un estímulo. Una identidad que construye sobre el pasado y que permite afrontar con claridad un presente por hacer, por venir, que renueva un reto mágico, simple, aunque inexplicable.—*F. J. S.*

ANGEL NUÑEZ: *Narraciones del destierro*. Ediciones de la Patria Grande. Caracas, 1979, 56 págs.

La lectura de *Narraciones del destierro* trae hasta el ahora aquellos versos de Gabriel Celaya del poema «Todos a una»:

> *Nos sentimos como un golpe*
> *que sin brotar se ha quedado temblorosamente en vilo.*

Porque a esto se refiere, lejos de su patria, Angel Núñez, a través de una poesía que es a la vez crónica y, como el título advierte, narración. Narración, por una parte, que parece inspirarse en un ciclo cerrado de Historia, pero que se abre en cruz en el exilio. Esta es la circunstancia en la que vive Núñez y que ha comunicado a su obra aferrado

a episodios humanos en los que la ternura se estrella febril contra un muro —que es Historia, que es sino, que deviene lamento— de inclemencia e impiedad. Argentina aparece próxima, a pesar de la distancia, del sacrificio, de las preguntas sin contestación en la Plaza de Mayo, de las leyes y de las nuevas patrias de los desterrados.

Entre tales perspectivas oscila el dolor arrebujado en este poemario de sinsabor, melancolía y desengaño. Pero no para contentarse en ser testimonio, sino para repetir la interminable proclama de fe en la dignidad arrebatada, en la paz pisoteada, en la falsa salvación que vuelve a internarnos en laberintos formularios, mecánicos, torpes, que han permitido al poeta afinar la puntería, descubrir, ver y hasta caer en las sucias evidencias que vuelven a aludir a un campo sórdido de injusticias y matanzas.

Pero Angel Núñez no ha considerado que esa visión, que ha llenado de pensamiento, de viajes en los que arrastra la pena del destierro minuciosamente contado a partir de estampas humildes —también desterradas— que explican el dolor, la desaparición, la esperanza, ese hueco en el estómago que no acaba de manifestarse en un grito de impotencia, acabe en el exilio o en la incertidumbre...

La Patria se me va alejando de los ojos...

Allá donde se dirige la ruta impuesta por los hechos, el poeta reencuentra y renace en la amistad, en la solidaridad. Ese es el sentido de la grandeza que bulle en las tierras que descubre su drama, igual que un pionero que desea sembrar esa porción del mundo que pasa a pertenecerle de todo lo que ha perdido. El poeta observa constantemente, vuelve sobre los pasos propios y los ajenos, en contra del punto donde se halla su destino: el Sur, y conquista el Norte, en su marcha de esperanza que sus poemas graban en los recuerdos con sencillez, versos amistosos, directos, clavados a la carne y a una indecisión que demuestra que el camino no ha terminado.—*F. J. S.*

AURORA DE ALBORNOZ: *José Hierro*. Ediciones Júcar. Los poetas, número 31. Madrid, 1982, 200 págs.

Si nos limitáramos al esquema habitual que estructura este género de ensayos, analizando *Estudio y antología de poemas...*, cometeríamos con José Hierro y con Aurora de Albornoz una seria equivocación. No es este libro, a pesar de lo que pueda dar a entendernos su brevedad

espaciosa, su apariencia en último extremo, merecedor de tan limitada interpretación. En primer lugar, porque Aurora de Albornoz no se ha ceñido a tal concepto: *José Hierro* es un estudio profundo, detallado y meticuloso en cada uno de sus aspectos enunciados en sus páginas, que combina a la perfección la atención a la biografía, la estimación de cada uno de los períodos creativos del autor y la significación de sus poemas en relación con un medio, con una época, que contribuyen a una ampliación de tales factores por separado, a un conocimiento directo del poeta.

Estudio, en consecuencia, pormenorizado, en el que no se distingue al creador del ser humano —esto sería una discriminación flagrante— ni su vivencia de su obra. En este sentido se adivina una larga experiencia de la autora, acreditada por una larga relación de ensayos sobre los poetas más relevantes de la preguerra y posguerra española (Antonio Machado, Miguel Hernández, Juan Ramón Jiménez) y se aprecia una relación especial con la creación.

Esto es lo que aporta a *José Hierro* un valor que ha de tenerse muy presente: Aurora de Albornoz no sólo se ha entregado al estudio de la poesía desde una postura cultural y crítica, sino que ha escrito poesía, y comprende y capta en cada uno de sus análisis lo que existe o puede existir en una obra como la de *José Hierro;* sabe lo que resalta o encubren determinados silencios y comprende las diferentes maneras de hacer que van presentándonos al poeta. Por eso no era posible remitirnos a la facilidad de «estudio y antología» para hablar de *José Hierro* ni de la pulcritud meticulosa de Aurora de Albornoz al realizarlo.

Hay otro elemento que merece atención: el modo en que tanto la autora del ensayo poético como el protagonista del mismo son integrados en un clima de creación. Las referencias que respaldan la minuciosidad con que Aurora de Albornoz ha indagado en el ser y el aparecer de la obra de Hierro representan una aportación importante para entender que no hay, en lo que se refiere sobre todo a contenidos, una soledad estatuaria en el trabajo poético, que no es posible llegar al poeta sin pasar anteriormente por su formación, por sus peripecias —si las hubo, como es el caso— o por las variaciones que delatan su evolución. Pero responden una vez más —y la práctica es la mejor manera de ilustración— a un análisis que «fija» una biografa y so pretexto de objetividad, lo distancia, lo congela y poco menos que lo destruye. Aquí es donde coinciden Aurora de Albornoz y José Hierro, pues ambos sostienen con su labor congruente y su constancia la unidad de conjunto —exterior e interior, personal y colectiva— de la poesía.—*FRANCISCO J. SATUE (Pañería, 38, 2.º MADRID-17).*

MANUEL MUJICA LAINEZ: *Páginas seleccionadas por el autor,* estudio preliminar de Oscar Hermes Villordo, Celtia, Buenos Aires, 1982, 233 páginas.

En las páginas olvidadas, postergadas u ocasionales de un escritor suelen aparecer textos clave, preferencias fundamentales, alguna forma inmejorable. Se sabe lo que hizo Mallarmé sobre un abanico y también que la Reinaxença empieza con unos versos de Buenaventura Aribau a un comerciante de Barcelona.

En cuanto a Mujica Láinez, en él, como en cualquiera de nosotros, hay varios personajes con un solo nombre. Uno, al menos, es el que escribe sus novelas porteñas; otro, salido de ellas, el que construye sus eruditas ficciones; hay un Mujica periodista, anotador de la fugacidad; y hay el Manucho de las conversaciones de sobremesa y las ocurrencias epigramáticas, que arriesga su ingenio en brazos del olvido o en la deformación de las memorias ajenas.

Muchos momentos de ese Manucho pasajero quedan rescatados en este libro, que reúne discursos, artículos, conferencias, versos de homenaje. Sus lectores porteños, sobremanera los que no vivimos en Buenos Aires, preferimos, antes que al Mujica diplomático o académico, al evocador de cierto Buenos Aires anterior y confidencial, Buenos Aires al borde de las pampas, con quintas austeras, escenas románticas de lirismo y sangre en tiempos de las luchas civiles, perfil de Mariquita Mandeville y cuadros de Prilidiano Pueyrredón. A pesar de que su evocación del palacio urbano y decadente arroja sobre Mújica las luces densas y equívocas de la *belle époque,* en su trasfondo hay la nostalgia de una Argentina primitiva y decimonónica, la de Miguel Cané padre e Hilario Ascásubi. Argentina, con capillas perdidas en la llanura, siluetas de jinetes, rumbosos esclavos negros, eventuales peinetones y crinolinas.

El tiempo ha traducido alguna de estas ocurrencias de Mujica. La evocación de Enrique Larreta tiene mucho de autobiográfico. La crónica de una fiesta en lo de Errázuriz es un ¿indeliberado? apunte proustiano de Buenos Aires. Los divertidos y leves versos a Alejandra Pizarnik son, ahora, una tenue lápida para una de las más sutiles poetas de la Argentina.

Libro de interés, sobre todo, documental, incursiona en la mejor literatura cuando, por ejemplo, incluye la traducción de las estrofas dantescas que narran la historia de Francesca y Paolo.

La introducción biográfica de Villordo y la cronología-bibliografía que cierra el volumen completan una entrega singular.—*B. M.*

ARNOLDO LIBERMAN: *Gustav Mahler o el corazón abrumado*, Altalena, Madrid, 1982, 181 páginas.

He aquí un libro autobiográfico. Liberman es músico, psicoanalista y judío, y se ocupa de la música de Mahler, de lo que, acerca de ella, puede decirse desde la óptica de Freud (fugaz terapeuta de Mahler) y de la condición judía del músico psicoanalizado.

Si, como Hegel sostiene en un epígrafe del libro, la música es lo absoluto como sentimiento (no como estado del ser, sino como momento afectivo del mismo), el psicoanálisis tiene mucho que decir al respecto. Absoluto, identidad total, equivalen a retorno al océano, a la unidad primordial madre-hijo, modelo del éxtasis y del orgasmo. Liberman se interroga, y nosotros con él: ¿la percepción de Dios es una forma del orgasmo o el orgasmo es una manifestación religiosa? En cualquier caso, el sentimiento oceánico se da en ambos por igual y tiene su objetivación estética en la música, ese querer infinito que se parece al deseo freudiano, eternamente desencontrado de su objeto, y al *Willen* schopenhaueriano, que tal vez sea su antepasado. De todos modos, el psicoanálisis está obligado a dar cuenta de lo que dice, porque se vale del lenguaje. La música, no. La música es lo absoluto inmediato, por lo que tiene de sentimiento. Los significantes son su significado. Se siente y no se explica.

Si, por este lado, inspeccionar a Mahler es ir a la categoría de la reunión, de la reunificación, por el lado judío es ir al polo opuesto, dramático y conflictivo de su vida: el de la exclusión.

Lo que Mahler tenía de místico-estético, o sea de romántico, está resuelto en su música. Lo que tenía de judío está irresuelto en su dramática biografía, que Liberman, buen conocedor —a pesar de su amor por Mahler y a causa de él— aborda seleccionando algunos episodios clave. Mahler era tratado como judío por los austríacos y como austríaco por los alemanes. Pertenecía a la cultura germana por su formación literaria y musical, y adoraba a Wagner, ídolo de los antisemitas. Se reconocía en la cultura de sus enemigos y contribuía a su existencia, en tanto tenía que hacerse reconocer por ellos como uno más. Alcanzó, con todo, altos puestos en la vida musical vienesa de su tiempo y se

convirtió al catolicismo. ¿Intento de síntesis? Otro más, en su caso: fue el último compositor romántico y estranguló al romanticismo, entregando su cadáver a sus discípulos de la música atonal, encabezado por ese anarquista de sangre azul que fue Arnold Schönberg.

Liberman no intenta hacer una biografía de Mahler ni un ensayo sobre aspectos de su obra. Pretende psicoanalizar su relación con Mahler y entender lo que, para él, tiene de autobiográfica cualquier consideración mahleriana.

El resultado es un texto biográfico en cuanto narrativo, pero también lírico en cuanto narra la vida de un músico, y psicoanalítico en la medida en que logra entender las motivaciones inconscientes de una determinada estética.

Para completar el cuadro, el autor hace una evocación de la Viena intelectual fin de siglo, una de las piezas fundamentales de nuestra cultura, un sistema de pensamiento y de arte que, comprendiendo el final de una era, nos ha suministrado las claves de la subsiguiente, que es la nuestra. Y Mahler fue el cantor apasionado y crepuscular de ese final y ese comienzo.—*B. M.*

HECTOR ANABITARTE: *Estrechamente vigilados por la locura*, prólogo de José Vicente Marqués, Hacer, Barcelona, 1982, 142 págs.

He aquí otro texto autobiográfico y romántico, en tanto los románticos concebían el arte como una dispersa y fragmentaria confesión. Un hijo del siglo se confiesa: habitante de la periferia porteña, militante gremial, homosexual, exiliado en Barcelona. Una biografía típica hecha de elementos atípicos. Llegados los cuarenta años, el balance es casi una obligación.

Anabitarte, periodista continuado y escritor discontinuo, parcela su relato en pequeñas escenas que no guardan un orden cronológico, pero que pueden servir para reconstruir una historia. Trabaja siguiendo el riguroso capricho de la memoria proustiana, aunque su mundo es el de un Jean Genet sudamericano: mundo de *folles* de suburbio, fuertes en su agresividad y víctimas de su cultura de folletín; mundo marginal por marginado, aunque no por lumpen; mundo en que, inesperadamente, la humanidad recupera los sectores dormidos de su capacidad de amar, de gozar, de divertirse, de jugar: de considerar la vida como

una ceremonia gratuita y, por lo mismo, sagrada. Sagrada y no litúrgica, o sea independiente de todo clero.

Anabitarte entremezcla al relato sutiles observaciones psicológicas sobre el amor, o sea sobre el otro y la identidad. No lo hace como filósofo ni como psicoanalista aficionado, según la receta de ciertos escritores argentinos. Lo hace rememorando su vida y dando cuenta, sin excesivo afeite, de lo que la memoria impone.

Es este un libro gozable como lectura y útil como documento, tanto de una época de la historia sudamericana como de uno de los aspectos de la vida industrial contemporánea, la liberación gay, que afecta y redefine todo el mundo del sexo y del afecto.—*B. M.*

VLADY KOCIANCICH: *La octava maravilla,* prólogo de Adolfo Bioy Casares, Alianza, Madrid, 1982, 279 páginas.

Un buen narrador puede ser un novelista deficiente, y hay ejemplos ilustres para demostrarlo: Julio Cortázar no es el menor. Narrar con técnica de cuento, basándose en lo fragmentario, en lo instantáneo, desdeñando desarrollar los sobreentendidos, basta a resolver un capítulo o un momento, pero no acreditan el género de la novela, sobremanera si ésta va contada en primera persona, desde la intimidad de un personaje que se va construyendo al ir novelándose. Salvo que el asunto sea, justamente, lo laberíntico del mundo aparente (Henry James y no muchos más lo intentaron).

Este es el caso en examen. Kociancich tiene una prosa ágil (más allá de algún ripio debido a la rapidez de la relectura o, acaso, al ejercicio del periodismo), un montaje cinematográfico que agiliza aún más la composición, la mitad de sus diálogos bien construidos. Pero los capítulos de la novela están compuestos con autarquía, de modo que no se suponen entre sí, y falta la continuidad y el crecimiento que exige la materia novelística (la forma, lo sabemos, es infinitamente variable).

Estos incisos atentan contra la existencia de los personajes como tales. De ellos sabemos qué aspecto tienen, de qué ambiente porteño son, pero no hacia dónde se mueven o —en caso contrario— qué los empuja: lo que, tradicionalmente, se entendía por «carácter». Y ello es notable en una historia de tono intimista, con brochazos de sutil color local (el manejo de esta medida es lo mejor del libro) y aforismos igualmente sutiles. Acudir a la explicación no basta a llenar los baches, al menos no basta como solución novelesca.

El prólogo de Bioy es casi un destino. En efecto, Bioy es el señalado representante de ese estilo gris y quedo, mesurado y cortés, cuyo modelo es la conversación de buen tono que evita la irrupción de sobresaltos y quiebros. Pero Bioy escasamente recibe las tentaciones de construir personajes y psicologías, más ocupado por la «contrarrealidad» de la ironía y el ensueño. Aunque la historia, que todo lo puede, haya convertido *La invención de Morel* en una pesadilla realista, la que corresponde a la corriente historia argentina.—*B. M.*

ANDRE GORZ: *Adiós al proletariado (Más allá del socialismo)*, traducción de Miguel Gil, El Viejo Topo, Barcelona, 1981, 180 págs.

La morale de l'histoire (1959), de Gorz, era una lectura infaltable para los jóvenes sartrimarxistas del sesenta. De entonces aquí ha llovido mucho, y este texto pretende dar cuenta de lo ocurrido. El desarrollo del capitalismo industrial ha dejado a la izquierda sin sujeto y obligado a releer la teoría marxista de la revolución con la nueva clave de los eventos actuales. El proletariado, según Marx, era la única clase que trascendía su ser de clase y disolvía la sociedad clasista como sujeto activo de la revolución.

Nada de esto parece constatarse en la sociedad industrial avanzada. El proletariado no ha desarrollado sus contradicciones de clase y, por el contrario, al desidentificarse del trabajo, por el proceso de sofisticación técnica, ha ido perdiendo conciencia de sí mismo. Los sectores terciarios sin ocupación fija dominan el paisaje social.

A ello se unen dos procesos recientes: la recesión de la crisis petrolera y la revolución de las minicomputadoras, que irán reduciendo al paro a gran parte de los actuales asalariados.

La empresa inmediata es, pues, plantearse una disminución del trabajo social necesario por medio de la desocupación o de un aumento del tiempo libre, dentro del cual los hombres ensancharían el campo de su autonomía. O sea: resolver la caída del trabajo de un modo favorable o contrario a la libertad.

Si el proletariado no es el sujeto de la revolución, entonces el socialismo es una tarea sin objeto en el capitalismo tardío. Cabe plantearse otro cambio, éste destinado a quitar de sobre los hombres el peso del trabajo, quitándoles, al mismo tiempo, lo que tienen de trabajadores, con toda la carga (o descarga) filosófica que tal cambio supone.

Gorz hace los cuestionamientos y ajustes del caso, no rechazando en conjunto el aporte de Marx, sino quitándole lo que tiene de ampuloso, mesiánico y falsamente profético. Para reemplazarlo, poco ofrece, pero apunta una salida a un nuevo libertarismo, en que los hombres, recuperando la gratuidad de una economía sin esfuerzo, se entreguen libremente al juego de vivir.—*B. M.*

JUAN JOSE SEBRELI: *De Buenos Aires y su gente,* Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1982, 149 páginas.

Como a todos los clásicos, a Sebreli le llega la hora de la antología, esta vez hecha por el mismo autor para una serie panorámica de la literatura argentina que, contra todos los vientos y mareas de la historia, emprende el Centro Editor. De algún modo, esta muestra cubre medio siglo de vida y treinta de tarea literaria; por ello es pertinente abrirla con algunos capítulos de inéditas memorias, en que Sebreli alcanza su mejor forma de escritor: la evocación sociologizante del pasado porteño, visto desde la óptica de la pequeña burguesía de Buenos Aires. Los barrios, las casas, los modos de vida, las manías, las fobias, las fiestas, las alegrías y tristezas regimentadas y comedidas de esta clase desfilan con nostalgia y con crueldad, con la crueldad que suele ser un atributo de la inteligencia.

Las otras partes del libro entresacan momentos de *Apogeo y ocaso de los Anchorena* (1972), *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación* (1964), *Fútbol y masas* (1981), *Mar del Plata, el ocio represivo* (1970) y un estudio sobre Victoria Ocampo aparecido en la revista *Lyra* en 1976.

El lector puede rescatar páginas de libros prohibidos por el gobierno militar, virtud que suelen dispensar las antologías, y hacer una rápida revisión de la obra sebreliana en cuanto estudio de la cotidianeidad de Buenos Aires, incluida en ella la presencia de las grandes manifestaciones festivales: el veraneo, el partido de fútbol, la adoración de los ídolos populares y populistas, los próceres de la clase alta tradicional.

Agresiva y crítica, autocrítica y amena, la prosa de Sebreli alcanza un lugar personalísimo en la literatura argentina de esta segunda mitad del siglo. Ese lugar es la síntesis de la sociología de lo cotidiano, la crítica de costumbres, la filosofía social y la literatura, la mera y sorprendente literatura, en que la memoria y el lenguaje dicen al escritor

quién es y en qué sociedad construye su identidad. Esta es la del último realista social del siglo XIX (como lo fue Proust en Francia) y la del primer moralista del XX, este siglo en que el desarrollo industrial ha convertido la ética del trabajo y la abstención en un código del consumo y el narcisismo. Al margen, pero incluida en este proceso, Buenos Aires es, en la prosa de Sebreli, el escenario colorido de estas transformaciones, un fondo sobre el cual el drama de la lucha de las clases se disuelve en la fruición desatenta de la vida diaria.—*B. M.*

ANTONIO REGALES: *Literatura de Agitprop. Fundamentos teóricos y textos de la literatura agitprop alemana,* De la Torre, Madrid, 1981, 157 páginas.

En los años sesenta surgen en la Alemania Federal dos movimientos distintos y complementarios: los *provos* (versión alemana de los *beatniks* y variantes angloamericanos) y el *agitprop,* respuesta radicalizada de ciertos intelectuales jóvenes de la pequeña burguesía ante la sociedad consumista engendrada por el «milagro» de posguerra.

Se trata de un movimiento mentalmente complejo, donde a cierto puritanismo cristiano primitivo se añaden elementos de marxismo y freudismo, sospecha generacional, juvenilismo y radicalización política, último intento de comprobar en la sociedad industrial avanzada que siguen vigentes los esquemas de lucha frontal de clases propios del revolucionarismo comunalista del siglo XIX.

Argelia, Vietnam, Cuba son referentes coloridos y lejanos que sacuden a los jóvenes contestatarios del sesenta, temerosos de caer en la universal represión de la tolerancia y perder su ilusión rupturista.

Partiendo de la canción de cabaret, los *agitprops* plantean el fin del escritor individual y su reemplazo por la creación colectiva, un escribir para la circunstancia, la marginación del arte en favor de la concientización, la fundación de editoriales independientes. El *agitprop* no es una estética ni un código formal, pues proclama la heteronomía de la literatura, dependiente de la política, y su carácter comunicativo, contrario al subjetivismo y las ambigüedades de la estética contemporánea.

Regales, conocedor cabal del tema y de los protocolos del movimiento, sitúa al lector en pocas páginas y ofrece luego una antología que comprende tanto textos teóricos como manifiestos, panfletos, poemas y letrillas de canciones. Regales se pregunta si estamos ante un mo-

vimiento literario o no. En todo caso, si esta literatura lo es, a pesar de sí misma. Las circunstancias históricas de su eclosión parecen haber caducado. El mayo del 68 pasó de largo y al loco consumismo ha seguido la penumbra de la recesión. No obstante, un poeta es también poeta en la perplejidad del militante. Dos ejemplos:

Por qué escribes
aún
poesías
si
con este método
siempre sólo alcanzas minorías,
amigos me preguntan
impacientes
cómo con sus métodos
siempre sólo alcanzan minorías
y no sé
respuesta
para ellos.

(ERICH FRIED.)

No puedes, dijo la lechuza al urogallo,
no puedes cantar al sol.

El sol no es importante.

El urogallo quitó
al sol de su poesía.

Eres un artista,
dijo al urogallo la lechuza,
y todo estaba bien a oscuras.

(REINER KUNZE.)

B. M.

EL TIRANO SEDUCTOR

La aparición de la primera biografía de Luchino Visconti, debida a Gaia Servadio (remito a la traducción italiana editada por Mondadori en 1980), permite no sólo rescatar, en vivo, a una figura escasamente comparable en el arte de este siglo, sino que abriga la esperanza de que, cuando se la ofrezca en castellano, colabore a neutralizar la colosal deposición de tonterías que producen ciertos críticos aborígenes cuando de Visconti se trata.

Servadio, paduana criada en Parma (la ciudad stendhaliana tan querida de Visconti), vive en Gran Bretaña y escribe en inglés. Trató al biografiado durante los últimos años de su vida y reconstruyó, con minucia movida por la devoción, el resto de la historia viscontiana. El resultado es una suerte de novela psicológica y social, pues el personaje es recuperado en su entidad mental y en sus relaciones con los diversos mundos históricos que atravesó y sirvió a construir. Por otra parte, el modelo proustiano elegido por Servadio facilita una evocación de «tiempos perdidos» (vividos, rememorados, reinventados) a partir de los datos sensibles que constituyen la vida diaria. Son los colores, las densidades atmosféricas, lo tangible, el olor de los tiempos cerrados por los años y encerrados en el recuerdo.

Había en Visconti un doble ascendiente, burgués y aristocrático. Esto último no tanto por ser un Visconti di Modrone (su padre llegó a la privanza de la reina Elena y se dice que fue su amante; en todo caso, su instructor mundano, el Pigmalión que la convirtió de pastora en emperatriz, como hizo su hijo con tantos actores), sino porque, precisamente, estos Viscontis de oscuro origen retomaron los emblemas, abolengos y palacios de quienes habían regido Milán en el medievo, hasta su disolución en la familia Sforza. Esto no puede ser más proustiano. Porque, en la base de esta vida aparatosa y estetizada, había el dinero de la burguesía, sobre todo de la próspera familia Erba, la materna, como en el soporte de la princesa de Guermantes hay el dinero de los Verdurin.

Los forcejeos entre burguesía y aristocracia (concebida ésta, sobre todo, como una actitud proveedora, paterna, señorial y, finalmente, estética ante la vida: la obra de arte surge de una visión de las cosas a partir del ocio contemplativo) diseñan toda la vida de Visconti. Es noble porque concibe la vida como un espectáculo, una puesta en escena de lo cotidiano que necesita mansiones bellas, muebles bellos, bellas comidas, bellos compañeros de festín. Es noble porque sus relaciones con los demás tienen el gesto protector del señor sobre el vasallo. Es noble porque detesta la vulgaridad de las clases medias y de la burguesía que no se ennoblece, desde el arte industrializado hasta el fascismo, sin la menor ternura *camp* por la fealdad de los grandes almacenes, las casas de pisos, las funambulescas paradas mussolinianas, la nivelación gris y anodina de la sociedad de masas.

Y es burgués porque trabaja desde su niñez en la elaboración de una obra que se relaciona con él como el producto bien hecho con el artesano serio y concienzudo. Es burgués porque es industrioso, emprendedor, organizador, líder, creyente en el arte como en un medio de exploración de la condición humana. Es burgués porque simpatiza

con los valores burgueses de su juventud, los años locos de la posguerra: el deporte, el festival guerrero de la vida, la virilidad exultante, el fascismo y aun el nazismo. En efecto, sólo sus contactos con Jean Renoir en París, durante los años treinta, le hacen virar ideológicamente desde un fascismo de señorito aficionado a los autos último modelo y a las carreras de caballos, hacia un artista intelectualizado, cercano y luego compañero de ruta del Partido Comunista, aunque siempre defensor de la libertad del artista frente al aparato y la autonomía (que no autarquía) del arte.

Servadio tiene la habilidad de hacernos desfilar ante los ojos unos Viscontis sucesivos, cada uno de los cuales se relaciona con un mundo histórico determinado, descrito, a su vez, con solvencia e información. Entre 1906 y 1976 se suceden: el mundo de la *belle époque* milanesa, impregnada de cultura centroeuropea, laica, liberal y esnob, con toda la pompa y la afectación crepuscular de aquellos años; el mundo de la Scala y sus palcos privados, de los palacios de ciudad y las villas de veraneo en los lagos alpinos, de Wagner y D'Annunzio, de Toscanini y Puccini, la juventud de doña Carla Erba como una suerte de Oriane de Guermantes que habla el dialecto lombardo; el mundo de la posguerra es, en cambio, el de la adolescencia y primera juventud entre Milán y París, las vanguardias y el desenfreno de los veinte, Cocó Chanel y Jean Cocteau como los equivalentes de Odette de Crécy y Charles Swann, la doble tentación por el juvenilismo viril del fascismo ascendiente y el cosmopolitismo liberal y permisivo de la París *folle* y surrealista; los años treinta son los de la crisis y definición de Visconti en París, la capital de la libertad y el progresismo, su acercamiento a Renoir y el Frente Popular y su elección personal por el homosexualismo, personificado en el fotógrafo alemán Horst.

El resto de la vida viscontiana ya son los años de vagabundeo, de producción, de maestría. Es la guerra, la resistencia, las botas de los torturadores nazis pisoteándole en una cárcel romana. Es *Ossessione* (1943), película que saca al cine italiano del colosalismo historicista del fascismo y lo lleva del intimismo del teléfono blanco a la intemperie del drama social. Visconti refunda el cine italiano, iniciando la era neorrealista, así como lo refundará con *Senso* e *Il gattopardo*, trasladándolo a un nivel historicista, estetizante y cosmopolita que no había conocido antes.

La obra de Visconti en cuanto a la producción del espectáculo en Italia, es sólo comparable a la de Croce en el campo del pensamiento y a la de Moravia y Pavese en cuanto a la narrativa. Italia deja de ser una provincia mediterránea de Europa para convertirse en uno de los centros del teatro y del cine mundiales. Y aún es demasiado pronto

para evaluar los resultados de la apuesta viscontiana en este sentido. La suya es una jugada en favor del clasicismo, es decir, de un arte fundamentado sobre el buen hacer artesanal y la selección de los materiales nobles, de esos que el tiempo mejora en lugar de corromper. Así como en arquitectura hay ciertos mármoles a los que los siglos agregan matices y vetas que valen como un atesoramiento, en los filmes de Visconti hay arranques de perfeccionismo y de «buen hacer» que sólo los decenios aquilatarán.

Unicamente en esta perspectiva se explicarán sus aparentes extravagancias: «limpiar» todo un barrio de Palermo de faroles modernos y enseñas de publicidad para devolverle su primitivismo romántico, conforme a las exigencias de *Il gattopardo;* hacer traer a Austria unos salchichones alemanes para respetar su color en la evocación de la Alemania nazi de *La caduta degli dei;* planchar los trajes de *Morte à Venezia* con las planchas de carbón de 1910, para que los actores «sintieran» sobre sus cuerpos los pliegues de otrora. Visconti es el primer director de cine que da importancia a las cosas que no ve el espectador (una bandeja que sólo ve el actor debe tener todos los objetos que «ve» el personaje), en contra del principio del cine de estudio de los treinta, donde sólo importa lo que se fotografía. Estos arrebatos de respeto al espectador, esta apelación a su cultura, esta expectativa de atención suma por parte de él, dan a sus filmes (y suponemos que debieron dar a sus puestas teatrales) una solidez que sólo encontramos en esos ejercicios de probidad y medida que son los edificios del Palladio, las sinfonías de Mozart o ciertos sonetos de Quevedo.

Es cierto que Visconti dio con genios de la interpretación que le facilitaron las cosas, aunque hay que decir que contribuyó a su formación y les otorgó oportunidades incomparables de trabajo y lucimiento (Anna Magnani, Marcello Mastroianni, Vittorio Gassmann, Paolo Stoppa, Rina Morelli, Elisabeth Teleczynska, Katina Paxinou, Marie Bell), pero también es cierto que obtuvo resultados inacreditables con actores medianos o francamente mediocres (Alain Delon, Massimo Girotti, Helmut Berger, Claudia Cardinale, Jean Sorel). De todos modos, ¿qué sería de Magnani sin *Bellissima,* de Burt Lancaster sin el príncipe de Salina y el viejo profesor de *Gruppo di famiglia in un interno,* de Silvana Mangano sin la sublime aparición boldiniana de *Morte à Venezia,* de Ingrid Thulin sin la abismal imagen de majestuosa decadencia y morbo incestuoso en *La caduta degli dei?* ¿Quién hace de María Callas, una soprano gorda, miope y de voz chillona, la gran trágica de la ópera moderna, la diva mitológica de unos años sin divos ni mitologías? ¿Quién hubiera dicho que los monólogos de Gustav von Aschenbach, el protagonista de *Tod in Venedig,* de Thomas Mann, unidos a la

muda distancia de Tadzio, se iban a convertir en un moroso poema de erotismo mortífero en el cuerpo de Dick Bogarde, con la cara de Gustav Mahler y la austera timidez puritana del propio Mann?

Estos hallazgos, todavía difíciles de evaluar, nos hacen lamentable la muerte de Visconti a los setenta años, cuando quedaban en sus carpetas los esbozos de la *Recherche* proustiana, de *La montaña mágica,* de una evocación del Milán decadente en torno a Giacomo Puccini, las historias bíblicas de José...

Como todo gran señor, líder y *condottiero,* Visconti era tiránico y seductor. No podía hacer nada sino con gente que amara y que lo amase. De algún modo, la gran masa sin nombre y sin cara que es el público del cine, disperso por el mundo, anulado en el fondo de salas sombrías, también fue el destinatario de su tiránica seducción amorosa.

Fue éste otro motivo de desgarro, bien analizado por Servadio: su formación católica, con todas las fobias hacia la sexualidad que importa, jugó decididamente en su vida afectiva y corporal. Cuando se reconoció homosexual, buscó en sus *partenaires* quienes castigaran con arrebato viril el pecado que el sexo envolvía. Amar era guerrear, penar, ser penado, destruir, destruirse, y esto está clarísimo en las fábulas que eligió para filmarlas. El amor es una pasión que vincula a la gente para someterla y degradarla, una fascinación que viene de la caída (decadencia es caída, finalmente), en el doble sentido de la palabra: pecado y derrumbe. En Ludwig de Baviera, el pecado, traducido al lenguaje sublime del arte por un ser castrado, sin ningún talento artístico, se convierte en monumento *Kitsch,* en lujosa fealdad, en catedral de áurea pacotilla. Aschenbach intenta alejarse del pecado haciendo un arte despegado de la vida, pero la vida, que es enfermedad, deseo, envejecimiento y muerte, se venga tardíamente de él en forma de un dorado adolescente con quien no cambia una sola palabra. Livia ama al oficial austríaco porque éste la degrada, ofende su aristocracia, y porque será la excusa para vengarse y aniquilarlo, convirtiendo a la noble veneciana en una soplona policial, què termina divagando su delirio entre soldados borrachos.

La biógrafa esplende en la narración de estos amores que se encuentran para desencontrarse, en la esperanza de penalidad que envuelve la belleza de los hombres que hechizaban a Visconti. La imposibilidad de llegar a Girotti o a Delon, la vida con Franco Zeffirelli, Jean Marais, el caprichoso Berger —suerte de hijo malcriado que envuelve la vejez de Visconti con los lujos de *enfant gaté* que Luchino se otorgó en su juventud—, con Giorgio de Lullo, toda ella ilustrada con nombres notorios y un sabor de chisme que no es el menor encanto del libro —y

de cualquier biografía que se precie—, esta vida es *la vida* de Visconti, una experta meditación sobre el placer y el pecado, el lujo y la belleza, el arte y la vida, concebidos como enemigos mortales que, por lo mismo, no pueden sino vivir juntos. Hasta es posible que, finalmente, cuando ansiaba dirigir su último filme desde el sepulcro, la vida, que fue dramáticamente generosa con él, no le haya negado el placer de saberse moribundo, de elegir el momento final junto a una hermana querida y el fondo brahmsiano de la segunda sinfonía. Ese filme —no puede ser casual— se llama *L'Innocente,* y es una vuelta al orbe finisecular y d'annunziano de su madre, perfumada y envuelta en velos como un hada que promete la dicha de este mundo. Murió retornando a la inocencia del niño a quien la madre regala una vida ilustre como un juguete precioso y frágil.

Tomando distancia ante el personaje, tan denso de anécdotas y sugestiones, dejando de lado al niño mimado y genial que adoraron tantas «madres» bellas e ilustres —desde Cocó Chanel a Marlene Dietrich, desde Clara Calamai a Elsa Morante—, los espectadores a quienes Visconti nos enseñó a ver el mundo no podemos menos que advertir lo difícil que sería imaginarlo, en estos años, sin su obra. En efecto, todo el bagaje cultural de Occidente quedaría a las puertas del cine, que es el vehículo artístico de este siglo, si no fuera por la obra de algunos directores de cine, tal vez solo de dos: Sergio Eisenstein y Luchino Visconti. Y ponerlo en juego, sintetizar en celuloide la cultura visual del Renacimiento con la música de Bruckner, la estatuaria clásica con la dramaturgia naturalista, la novela decimonónica con el psicoanálisis, fue la obra de este tirano encantador. ¿Podría haber magisterio sin tiranía ni encanto?—*BLAS MATAMORO (Ocaña, 209, 14 B. MADRID-24).*

INDICES DEL TERCER TRIMESTRE DE 1982

Págs.

NUMERO 385 (JULIO)

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

NUMERO 366 (AGOSTO 1982)

NUMERO 387 (SEPTIEMBRE 1982)

Págs.

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

REVISTA MENSUAL DE CULTURA HISPANICA

LA REVISTA DE AMERICA PARA EUROPA
LA REVISTA DE EUROPA PARA AMERICA

Dirección, Secretaría Literaria y Administración:

INSTITUTO DE COOPERACION IBEROAMERICANA
Avenida de los Reyes Católicos, 4. Teléf. 244 06 00 (267)
Ciudad Universitaria
MADRID-3

PRECIOS DE SUSCRIPCION

	Pesetas	*$ USA*
Un año	2.400	30
Dos años	4.750	60
Ejemplar suelto	200	2,5
Ejemplar doble	400	5

Nota.—El precio en dólares es para las suscripciones fuera de España.

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don ....,

con residencia en ....,

calle de ...., núm. ....,

se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ...., a partir del número ...., cuyo importe de .... pesetas se compromete

a pagar (contra reembolso / a la presentación de recibo) (1).

Madrid, ... de ...., de 198......

El suscriptor,

La Revista tendrá que remitirse a las siguientes señas: ....

....

(1) Táchese lo que no convenga.

Cuadernos Hispanoamericanos

HOMENAJE A DAMASO ALONSO

NUMEROS 280-282 (OCTUBRE-DICIEMBRE DE 1973)

COLABORAN

Ignacio AGUILERA, Francisca AGUIRRE, Vicente ALEIXANDRE, Manuel ALVAR, Manuel ALVAR EZQUERRA, Elsie ALVARADO, Elena ANDRES, José Juan ARROM, Eugenio ASENSIO, Manuel BATAILLON, José María BERMEJO, G. M. BERTINI, José Manuel BLECUA, Carlos BOUSOÑO, Antonio L. BOUZA, José Manuel CABALLERO BONALD, Alfonso CANALES, José Luis CANO, Gabriel CELAYA, Carlos CLAVERIA, Marcelo CODDOU, Pablo CORBALAN, Victoriano CREMER, Raúl CHAVARRI, Andrew P. DEBICKI, Daniel DEVOTO, Patrick H. DUST, Rafael FERRERES, Miguel J. FLYS, Ralph DI FANCO, José GARCIA NIETO, Ramón de GARCIASOL, Valentín GARCIA YEBRA, Charlynne GEZZE, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Hans Ulrich GUMBRECHT, Matyas HORANYI, Hans JANNER, Luis JIMENEZ MARTOS, Pedro LAIN, Rafael LAPESA, Francisco LOPEZ ESTRADA, Leopoldo de LUIS, José Gerardo MANRIQUE DE LARA, José Antonio MARAVALL, Oswaldo MAYA CORTES, Enrique MORENO BAEZ, José MORENO VILLA, Manuel MUÑOZ CORTES, Ramón PEDROS, J. L. PENSADO, Galvarino PLAZA, Alberto PORLAN, Fernando QUIÑONES, Jorge RAMOS SUAREZ, Stephen RECKERT, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Luis ROSALES, Fanny RUBIO, Francisco SANCHEZ CASTAÑER, Miguel de SANTIAGO, Leif SLETSJOE, Rafael SOTO VERGES, Eduardo TIJERAS, Manuel VILANOVA, José María VIÑA LISTE, Luis Felipe VIVANCO, Francisco YNDURAIN y Alonso ZAMORA VICENTE

730 pp., 450 ptas.

Cuadernos Hispanoamericanos

HOMENAJE A VICENTE ALEIXANDRE

NUMEROS 352-353-354 (OCTUBRE-DICIEMBRE 1979)

COLABORAN

Francisco ABAD NEBOT, Francisca AGUIRRE, Vicente ALEIXANDRE, Manuel ANDUJAR, María ADELA ANTOKOLETZ, Jorge ARBELECHE, Enrique AZCOAGA, Rei BERROA, Carmen BRAVO VILLASANTE, Hortensia CAMPANELLA, José Luis CANO, Guillermo CARNERO, Antonio CARREÑO, Héctor Eduardo CIOCCHINI, Antonio COLINAS, Carmen CONDE, Gustavo CORREA, Antonio COSTA GOMEZ, Claude COUFFON, Luis Alberto DE CUENCA, Francisco DEL PINO, Leopoldo DE LUIS, Arturo DEL VILLAR, Alicia DUJOVNE ORTIZ, Jesús FERNANDEZ PALACIOS, Jaime FERRAN, Ariel FERRARO, Rafael FERRERES, Miguel GALANES, Hernán GALILEA, Antonio GARCIA VELASCO, Ramón DE GARCIASOL, Gonzalo GARCIVAL, Ildefonso Manuel GIL, Vicente GRANADOS, Jacinto Luis GUEREÑA, Ricardo GULLON, José María HERNANDEZ ARCE, José OLIVIO JIMENEZ, Manuel LOPEZ JURADO, Andras LASZLO, Evelyne LOPEZ CAMPILLO, Ricardo Lorenzo SANZ-Héctor ANABITARTE RIVAS, Leopoldo LOVELACE, José LUPIAÑEZ, Terence MAC MULLAN, Sabas MARTIN, Salustiano Martín, Diego MARTINEZ TORRON, Blas MATAMORO, Mario MERLINO, Myriam NAJT, Hugo Emilio PEDEMONTE, Lucir PERSONNEAUX, Fernando QUIÑONES, Manuel QUIROGA CLERIGO, María Victoria REYZABAL, Israel RODRIGUEZ, Antonio RODRIGUEZ JIMENEZ, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Carlos RODRIGUEZ SPITERI, Alberto ROSSICH, Manuel RUANO, J. C. RUIZ SILVA, Gonzalo Sobejano, Rafael SOTO VERGES, Eduardo TIJERAS, Jorge URRUTIA, Luis Antonio DE VILLENA, Yong-tae MIN y Concha ZARDOYA.

702 pp., 600 ptas.

Cuadernos Hispanoamericanos

HOMENAJE A JULIO CORTAZAR

NUMEROS 364-365-366 (octubre-diciembre 1980)

Con inéditos de Julio CORTAZAR y colaboraciones de: Francisca AGUIRRE, Leticia ARBETETA MIRA, Pablo del BARCO, Manuel BENAVIDES, José María BERMEJO, Rodolfo BORELLO, Hortensia CAMPANELLA, Sara CASTRO KLAREN, Mari Carmen de CELIS, Manuel CIFO GONZALEZ, Ignacio COBETA, Leonor CONCEVOY CORTES, Rafael CONTE, Rafael de COZAR, Luis Alberto de CUENCA, Raúl CHAVARRI, Eugenio CHICANO, María Z. EMBEITA, Enrique ESTRAZULAS, Francisco FEITO, Ariel FERRARO, Alejandro GANDARA SANCHO, Hugo GAITTO, Ana María GAZZOLO, Cristina GONZALEZ, Samuel GORDON, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Eduardo HARO IBARS, María Amparo IBAÑEZ MOLTO, John INCLEDON, Arnoldo LIBERMAN, Julio LOPEZ, José Agustín MAHIEU, Sabas MARTIN, Juan Antonio MASOLIVER RODENAS, Blas MATAMORO, Mario MERLINO, Carmen de MORA VALCARCEL, Enriqueta MORILLAS, Miriam NAJT, Juan Carlos ONETTI, José ORTEGA, Mauricio OSTRIA GONZALEZ, Mario Argentino PAOLETTI, Alejandro PATERNAIN, Cristina PERI ROSSI, Antonio PLANELLS, Víctor POZANCO, Omar PREGO, Juan QUINTANA, Manuel QUIROGA CLERIGO, María Victoria REYZABAL, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Eduardo ROMANO, Jorge RUFFINELLI, Manuel RUANO, Horacio SALAS, Jesús SANCHEZ LOBATO, Alvaro SALVADOR, José Alberto SANTIAGO, Francisco Javier SATUE, Pedro TEDDE DE LORCA, Jean THIERCELIN, Antonio URRUTIA, Angel Manuel VAZQUEZ BIGI, Hernán VIDAL, Saúl YURKIEVICH.

741 pp., 750 ptas.

Cuadernos Hispanoamericanos

HOMENAJE A JUAN RAMON JIMENEZ

NUMEROS 376-378 (OCTUBRE-DICIEMBRE 1981)

COLABORAN

Francisco ABAD, Santos ALONSO, Aurora DE ALBORNOZ, Manuel ALVAR, Armando ALVAREZ BRAVO, Alejandro AMUSCO, Manuel ANDUJAR, Rafael ARJONA, Isabel DE ARMAS, Gilbert AZAM, Alberto BAEZA, Gastón BAQUERO, Pablo DEL BARCO, Federico BERMUDEZ CAÑETE, José María BERMEJO, Mario BOERO, Carmen BRAVO-VILLASANTE, Francisco BRINES, Alfonso CANALES, Dionisio CAÑAS, Luisa CAPECCHI, R. A. CARDWELL, Antonio CABREÑO, Francisco CEBALLOS, Eugenio CHICANO, Manuel CIFO GONZALEZ, Mervin COKE-ENGUIDANOS, Carmen CONDE, Gustavo CORREA, Carlos José COSTAS, Claude COUFFON, Victoriano CREMER, Luis Alberto DE CUENCA, Juan José CUADROS, Raúl CHAVARRI, Antonio DOMINGUEZ REY, Arnaldo EDERLE, Joaquín FERNANDEZ, Ariel FERRARO, Antonio GAMONEDA, Carlos GARCIA OSUNA, J. M. GARCIA REY, Antonio GARCIA VELASCO, Ramón DE GARCIASOL, Ana María GAZZOLO, Ildefonso Manuel GIL, Menene GRAS BALAGUER, Jacinto Luis GUEREÑA, Josefa GUERRERO HORTIGON, Jorge GUILLEN, Francisco GUTIERREZ CARBAJO, Hugo GUTIERREZ VEGA, Amalia INIESTA, Manuel JURADO LOPEZ, Juan LECHNER, Abelardo LINARES, Leopoldo DE LUIS, José Gerardo MANRIQUE DE LARA, Sabas MARTIN, Manuel MARTIN RAMIREZ, Diego MARTINEZ TORRON, Juan Antonio MASOLIVER RODENAS, Blas MATAMORO, Felipe MELLIZO, Yong-Tae MIN, Enrique MOLINA CAMPOS, José Antonio MUÑOZ ROJAS, Carlos MURCIANO, Myriam NAJT, Consuelo NARANJO, Karen A. ORAM, José ORTEGA, Justo Jorge PADRON, Xavier PALAU, Graciela PALAU DE NEMES, María del Carmen PALLARES, Mario PAOLETTI, Juan PAREDES NUÑEZ, Alejandro PATERNAIN, Hugo Emilio PEDEMONTE, Pedro J. DE LA PEÑA, Cándido PEREZ GALLEGO, Galvarino PLAZA, Víctor POZANCO, Juan QUINTANA, Manuel QUIROGA CLERIGO, Fernando QUIÑONES, Victoria REYZABAL, Antonio RODRIGUEZ JIMENEZ, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Mariano ROLDAN, Manuel RUANO, Fanny RUBIO, Enrique RUIZ FORNELLS, Carlos RUIZ SILVA, María A. SALGADO, Antonio SANCHEZ BARBUDO, Antonio SANCHEZ ROMERALO, Javier SATUE, Emilio SERRANO Y SANZ, Robert Louis SEEHAN, Janusz STRASBURGER, Eduardo TIJERAS, Albert TUGUES, Jesús Hilario TUNDIDOR, Manuel URBANO, Jorge URRUTIA, Gabriel María VERD, Luis Antonio DE VILLENA, John WILCOX y Concha ZARDOYA

998 pp., 1.000 ptas.

ALIANZA EDITORIAL

OBRAS DE JULIO CORTAZAR EN ALIANZA EDITORIAL

LOS RELATOS: 1. RITOS. L. B. 615.

LOS RELATOS: 2. JUEGOS. L. B. 624.

LOS RELATOS: 3. PASAJES. L. B. 631.

OCTAEDRO. Alianza Tres, núm. 10.

ULTIMAS NOVEDADES

GERARDO DIEGO: *Poemas menores.* L. B. 764.

VICTOR LEON: *Diccionario de argot español.* L. B. 766.

WILLIAM SHAKESPEARE: *El rey Lear.* L. B. 767.

FRANÇOIS VILLON: *Poesía.* L. B. 769.

FRANCISCO GARCIA LORCA: *Federico y su mundo.* A. T. 58
